VORLESUNGEN ÜBER SHAKESPEARE, SEINE ZEIT UND SEINE WERKE: III

Friedrich Alexander Theodor Kreyssig

P.O. angl. 372 v

Digitized by Google

<36632212670019

<36632212670019

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorlesungen

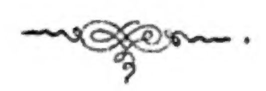
über

Shakspeare,

seine Zeit und seine Werke,

von

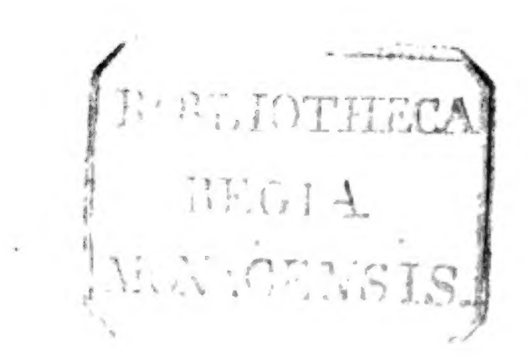
F. Kreyßig.



Dritter Band.

Berlin,
Nicolai'sche Verlagsbuchhandlung.
(G. Parthey.)
1860.

Digitized by Google


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Die Lustspiele.

Erste Vorlesung: Kurzer Rückblick auf die Entwickelung des englischen Lustspiels vor Shakspeare. — Das komische Element in den Mirakel-Spielen und Moralitäten. — Heywoods Zwischenspiele. — Die ersten regelmäßigen Lustspiele der englischen Bühne: Ralph Roister Doister. Misogonus. Gammer Gurton's Needle. — Klassische Muster. — John Lily, seine Verirrungen und seine Verdienste. — Vorläufige Bemerkungen über die Bedeutung dieser Elemente für die Komödie Shakspeare's . . . . . 3—38

Zweite Vorlesung: Die erste Gruppe der Lustspiele: Die Komödie der Irrungen. — Die beiden Veroneser. — Ein Sommernachtstraum . . 39—111

Die zweite Gruppe der Lustspiele: Lustspiele mit ausgeprägter Charakteristik und ethisch bedeutsamer Handlung.

Dritte Vorlesung: Verlorne Liebesmüh'n . . . . 112—145

Vierte Vorlesung: Die Zähmung der Widerspenstigen. — Ende gut, Alles gut . . . . . . 146—204

Fünfte Vorlesung: Viel Lärmen um Nichts . . . 205—229

Sechste Vorlesung: Wie es Euch gefällt . . . . 230—261

Siebente Vorlesung. Was Ihr wollt . . . . . 262—289

Achte Vorlesung: Die lustigen Weiber von Windsor 290—315

Neunte Vorlesung: Troilus und Cressida . . . . 316—352

Digitized by Google

Seite

Die Dramen.

Zehnte Vorlesung: Der Kaufmann von Venedig . 353—384
Eilfte Vorlesung: Maaß für Maaß . . . . 385—414
Zwölfte Vorlesung: Cymbeline . . . . 415—449
Dreizehnte Vorlesung: Der Sturm . . . . . . 450—486
Vierzehnte Vorlesung: Das Wintermährchen . . 487—512

Digitized by Google

Inhalt aller drei Bände.

Band I.

	Seite
Vorwort	III — XII
Des Dichters Zeitalter und Volk	1 — 23
Das Drama des Mittelalters	24 — 57
Des Dichters Lebensgeschichte	58 — 99
Wieder-Erweckung des Shakspeare-Studiums	100 — 127
Einleitung in die historischen Stücke	128 — 155
Richard II.	156 — 189
Heinrich IV.	190 — 263
Heinrich V.	264 — 300
Heinrich VI.	301 — 377
Richard III.	378 — 412
Heinrich VIII.	413 — 447
König Johann	448 — 492

Band II.

Vorwort	III — VI
Die Römerdramen:	
Julius Cäsar	3 — 51
Antonius und Cleopatra	52 — 92
Coriolan	93 — 139
Die Trauerspiele:	
Entwickelung des englischen Trauerspiels vor Shakspeare	143 — 156
Titus Andronikus	157 — 179
Romeo und Julia	180 — 214

Digitized by Google

	Seite
Hamlet	215—266
Othello	267—302
König Lear	303—345
Macbeth	346—390
Timon von Athen	391—451

Band III.

Die Lustspiele:

Entwickelung des englischen Lustspiels vor Shakspeare	3—38
Die erste Gruppe der Lustspiele:	
Die Komödie der Irrungen	42—58
Die beiden Veroneser	59—78
Ein Sommernachtstraum	79—111
Die zweite Gruppe der Lustspiele:	
Verlorne Liebesmüh'n	112—145
Die Zähmung der Widerspenstigen	146—171
Ende gut, Alles gut	172—204
Viel Lärmen um Nichts	205—229
Wie es Euch gefällt	230—261
Was Ihr wollt	262—289
Die lustigen Weiber von Windsor	290—315
Troilus und Cressida	316—352

Die Dramen:

Der Kaufmann von Venedig	353—384
Maaß für Maaß	385—414
Cymbeline	415—449
Der Sturm	450—486
Das Wintermährchen	487—512

Digitized by Google

Die Lustspiele.

Digitized by Google

Erste Vorlesung.

Kurzer Rückblick auf die Entwickelung des englischen Lustspiels vor Shakspeare. — Das komische Element in den Mirakel-Spielen und Moralitäten. — Heywoods Zwischenspiele. — Die ersten regelmäßigen Lustspiele der englischen Bühne: Ralph Roister Doister. Misogonus. Gammer Gurton's Needle. — Klassische Muster. — John Lily, seine Verirrungen und seine Verdienste. — Vorläufige Bemerkungen über die Bedeutung dieser Elemente für die Komödie Shakspeare's.

Geehrte Versammlung!

Die Lust an erheiternden Darstellungen menschlicher Schwäche und Thorheit ist auch in England eben so alt, als überhaupt die Theilnahme für dramatische Kunst und das Streben, die letztere nach dem Jahrhunderte langen Schlafe des frühern Mittelalters neu zu beleben und zu gestalten. Unter den Auspicien derselben Kirche, welche das heidnische Drama verurtheilt und vernichtet hatte, entwickelte sich in den Mirakelspielen neben der rohen Urform des modernen Trauerspiels

(Bd. I. S. 28 ff. Bd. II. S. 143 ff.) auch der Keim einer nationalen aus dem frischen Strom des Lebens geschöpften Komödie: zunächst freilich unförmlich und roh, und keineswegs von schnellem Wachsthum, aber gesund und, wie die Tragödie, nur des Sonnenstrahls der wiedererwachten klassischen Bildung wartend, um sich in eigenster Art zum kräftigen Baum zu entfalten. Schon die Mirakel-Spiele, welche man in Chester seit 1268 regelmäßig aufführte, zuerst wahrscheinlich in französischer, dann seit Eduard III. in englischer Sprache, sind trotz ihrer heiligen Tendenz nicht ohne komische Scenen. Bekanntlich gingen sie darauf aus, dem ungelehrten Volke den ganzen Zusammenhang der heiligen Geschichte, von der Schöpfung bis zur Vollendung der Erlösung, poetisch anschaulich zu machen, wie sie denn auch oft genug in Kirchen oder auf Kirchhöfen und nicht selten von Geistlichen gespielt wurden. Die Aufführungen in den Kirchen wurden erst um 1542 durch den Bischof Bonner verboten. Neben den Geistlichen, welchen strengere Vorgesetzte das Vergnügen nicht selten verleideten, traten schon früh die Mitglieder der Gilden und Zünfte mit Vorliebe als Schauspieler auf, so in den Corpus-Christi-Spielen zu Coventry von 1416 bis 1591, an welchen Geistliche niemals Antheil hatten. Auch die juristischen Innungen und die Studenten wandten wie in Frankreich die Clercs de la Bazoche, diesen höchst populären Kunstleistungen gern ihre Muße und ihre Talente zu. Derber Volkswitz mischte sich früh ohne Arg in die naiv-poetische Andacht, welche die nichts weniger als frivolen Dichtungen beseelte. Wie in der ganzen Kultur des späteren Mittelalters ging das Groteske dem Erhabenen vollkommen un-

befangen zur Seite. So ruft in dem zweiten Stücke der aus der Abtei Widkirk stammenden Mirakelspiele der Pflugknecht Kain's zum Anfange den Zuschauern zu:

Fellows, here I you forbede
To make nother noise or cry.
Whoso is so hardy to do that dede,
The devill hang him up to dry.

Der Teufel solle die lärmenden Burschen aus dem Parterre in seine Rauchkammer hängen, wenn sie nicht während der Vorstellung das Maul halten. Als Abel seinem ungerathenen Bruder guten Morgen bietet, wird er nicht höflicher empfangen, als der kaiserliche Hauptmann vor Berlichingens Burg. Der Fluch der bösen That, welcher den Brudermörder unstät und flüchtig umhertreibt, entladet sich zuerst in einer gewaltigen Tracht Prügel auf den Rücken des Pflugjungen. Kain „will seine Hand versuchen". Schließlich bittet er die Zuschauer sehr trocken, ihm einstweilen gewogen zu bleiben, da er (durchaus nicht zerknirscht und reumüthig) zum Teufel marschire. Noch lustiger geht's bei Vater Noah her, dem jovialsten der heiligen Patriarchen. (Im 3ten Widkirk-Pageant.) Noahs Hauswesen ist nichts weniger als ein Spiegel für angehende Eheleute. Wer der Frau glaubt, kann sich von der Solidität und Wirthschaftlichkeit des jovialen Erzvaters keine großen Vorstellungen machen. Aber seine Ehemanns-Geduld muß dafür auch ihre Proben bestehen. Als die Arche gepackt ist und nur noch das Einsteigen fehlt, ist Madame nicht fertig. Sie läßt sich durch die Sündfluth nicht aus dem Takt bringen. Erst da Noah die Drohungen des Himmels durch eine

gute Tracht Prügel erläutert, kommt die Wirthschaft in Gang, so daß es losgehen kann — und der Dichter, nicht zufrieden mit dem drastischen Exempel, läßt es an derber Nutzanwendung nicht fehlen. Er giebt uns etwa Petruccio's Ehephilosophie in der Sprache des 15. Jahrhunderts zum Besten. In dem entsprechenden Stücke der Chester-Sammlung will Frau Noah lieber ertrinken, als ihre Gevatterinnen und Klatschschwestern entbehren. Als Sem und Japhet sie dennoch halb mit Gewalt in die Arche bringen, muß des Gemahls Wange ihre tapfere Hand empfinden. Mit besonderer Behaglichkeit ergeht sich der englische Volkshumor in den Darstellungen, welche sich auf die Geburt Christi beziehen. Der freudige Charakter des Festes und die idyllische Poesie der heiligen Ueberlieferung lösen hier die Majestät des religiösen Mysteriums nicht selten in das Jauchzen rein menschlicher, harmloser, derber Fröhlichkeit auf. So belustigen sich die Schäfer in der „Anbetung der Hirten" der Widkirk-Sammlung mit ausgelassenen Späßen. Als der Stern erscheint, citirt der eine, in frischer Schulreminiscenz seinen Virgil:

„Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna,
Jam nova progenies coelo dimittitur alto."

Das ist dem Secundus Pastor zu gelehrt. „Rede nicht wie ein Pfaff" ruft er ihm zu. „Du hast wohl Deinen Cato studirt, wie ein Mönch!" Dann machen sie sich auf, das Kind zu besehen und schenken dem „kleinen Flederwisch" ein hübsches Kästchen, einen Ball, ein Fläschchen und dergleichen Spielzeug. — Noch lustiger geht es in dem Stücke derselben Sammlung her, welches sich mit der Geburt Christi

beschäftigt. Die biblische Ueberlieferung muß den Namen hergeben für die übermüthigen Späße einer ächten Farce, die selbst einen rohen Anfang von Charakteristik enthält. Die unvermeidlichen drei betlehemischen Schäfer vertreiben sich die Zeit durch üble Nachrede gegen ihre (nicht anwesenden) zänkischen Weiber und vereinigen sich zuletzt zu einem dreistimmigen Liede. Da mischt sich Mack, der schlaue Spitzbube, ein Seitenstück des Schäfers Maitre Agnelet im Pathelin, in ihre Gesellschaft. Als sie eingeschlafen, macht er sich mit einem fetten Widder davon. Zuhause warnt ihn sein Weib. Die altdeutsche Rede vom Krug der zu Wasser geht bis er bricht, bildet den Text ihrer Predigt.

So long goys the pott
To the water, men says,
Comys it home, broken.

Das hindert sie natürlich nicht, dem allzubetriebsamen Ehemann wacker zur Hand zu gehen, als die Bestohlenen Haussuchung halten. Der Widder wird als neugebornes Kind gewickelt, in die Wiege gelegt; sie selbst legt sich daneben, schwer krank, zu Bette. Auch als dieser Apell an die Ritterlichkeit der Nachbarn seinen Zweck verfehlt, giebt sie sich nicht etwa gefangen. „Ein böser Geist hat ihr Kind verwandelt.“ Dessenungeachtet setzt's natürlich, zum Gaudium der Zuschauer, weidliche Prügel. Als dann endlich Alles zur Ruhe gegangen ist, erscheint der Stern und „Angelus cantat gloria in excelsis.“ Die ganze Gesellschaft eilt nach Betlehem, um, ihren Hader vergessend, das Kind anzubeten und mit Kirschen, mit einem Vogel, einem Ball u. dergl. nach Kräften zu beschenken. — Auch in dem ent-

sprechenden Stücke der Chester-Sammlung fehlt es nicht an der Prügelei, diesem unentbehrlichen Gewürz des altenglischen Lustspiels niederer Gattung. Die Handlung wird durch Localisirung noch volksthümlicher gemacht. Man schmaust auf Betlehems Haiden Lancashire-Kuchen, Butter von Blacon und Halton Ale. Unter den Christgeschenken im Stalle machen neben einem „Nuß-Haken" ein Paar alte Inexpressibles vom Weibe des Hirten Trowle Parade. Selbst in den heiligen Darstellungen, welche die Mysterien der Passionszeit der gläubigen Menge vor Augen stellten, wußte der frische Lebensmuth des lustigen Alt-England sich hie und da ein Plätzchen zu sichern. Pilatus und seine Kriegsknechte müssen hier herhalten, wie in den Weihnachtsspielen die Hirten, die Magier und König Herodes. So ist in die Darstellung der Passion, welche die von Collier benutzte Widkirk-Sammlung enthält, eine vollständige Farce eingeschoben: das Würfelspiel (Casting the dice). Es handelt sich darum, wer des gekreuzigten Erlösers Gewand gewinnen soll. Pilatus spielt mit den Kriegsknechten. Einer von ihnen, Spill-Pain, gewinnt, aber am Ende nimmt ihm der Landpfleger seine Beute dennoch ab, und eine moralische Betrachtung über die Tücken des Spiels macht den Schluß. In diesen und ähnlichen Scenen zeigen die Miracle-Plays die frühesten, oft genug rohen und plumpen, aber keineswegs immer wirkungslosen Versuche komischer Charakteristik. Auch ein anderes Element der Komödie, die Satire gegen bestimmte Verkehrtheiten der Zeitsitte (im Gegensatz gegen die allgemeinen Schwächen unserer Natur) ist ihnen nicht fremd. So im 26sten Stück der Coventry-

Sammlung von Mirakelspielen. Wer sich ein Bild von englischen Modenarren aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., der Zeit Heinrichs VI. oder Eduards IV. machen will, findet hier reichlichen Stoff. Es ist Satan selbst, der als Stutzer erscheint, nach Sitten und Kleidung vollständig beschrieben: die Schnabelschuhe von Korduan, die karmoisinrothen Hosen, die Wäsche von feiner, holländischer Leinwand, die zwei Dutzend silbernen Nesteln, das Wamms von feinster spanischer Wolle, die seidenen falschen Locken bilden mit den „dürren Beinen und dem dicken Wanst" zusammen ein recht hübsches Ensemble zur Illustration des Bildes, welches Richard III. in seinem berühmten Anfangsmonolog von den Hofgenossen seines Bruders, des üppigen Eduard, giebt.

In den Moralitäten, den „Moral-Plays", welche seit der Zeit Heinrichs VI. mit den Mirakeln sich um die Gunst des Publikums bewarben, gewann zunächst das satirisch-didaktische Element der Komödie immer größeren Spielraum. Die ganze Anlage der Stücke, welche bekanntlich statt eigentlicher Personen personificirte moralische Begriffe handelnd und redend auftreten lassen, mußte zu psychologischen Betrachtungen, Combinationen und Schlüssen führen, zu gründlichen und nicht unfruchtbaren Vorstudien für die dramatische Charakteristik einer spätern Epoche. Natürlich mußte die Komödie dabei mehr gewinnen, als das Trauerspiel, insofern jene vornämlich an den prüfenden, vergleichenden und abstrahirenden Verstand sich wendet, wie dieses an das Gefühl. Unser Mitgefühl aber kann die Kunst nur durch Darstellung des lebendigen, concreten Einzelwesens nachhaltig erregen, während der Scharfsinn schon bei den abgezogenen,

wenn nur richtigen, einleuchtenden und womöglich überraschenden Resultaten der Betrachtung gar wohl seine Rechnung findet. — So sind denn auch die komischen Partieen der Moralitäten zu einer bleibenden Bedeutung für das Schauspiel des Shakspeare'schen Zeitalters gelangt, welche man ihrer ernsten Grundanlage in dem Grade nicht nachrühmen darf. Sie hinterließen der klassischen Zeit der englischen Bühne die ächt nationale Gestalt des Vice, des späteren Clown, von der bereits mehrfach in diesen Vorlesungen die Rede war (Bd. I. S. 41. Bd. II. S. 149). Seine äußere Gestalt entlehnte diese Personification des verkehrten, frivolen, aber pfiffigen und niemals langweiligen Weltsinnes, dem im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein gebräuchlichen Hofnarren der englischen Großen, das lange buntscheckige Gewand, die Kappe und den hölzernen Dolch.[1] Er war für das dramatische Leben der Stücke so ziemlich die Hauptperson, neben dem behaarten, geschwänzten und gehörnten Teufel, der sich regelmäßig mit Brüllen einführte, und durch die von Vice ihm applicirten Prügel recht oft zu Wiederholung dieser Leistung veranlaßt wurde. •Uebrigens fehlte es in diesen dramatischen Jugend-Exercitien Alt-Englands durchaus nicht an gesundem Menschenverstand und ganz guter Beobachtung des menschlichen Treibens. So giebt eines der ältesten „die Natur", von Henry Medwell, wahrscheinlich aus dem Anfange der Regierung Heinrichs VII., eine gar nicht üble Veranschaulichung der christlichen Glaubens- und Sittenlehre. Die „Natur" tritt auf und schildert in pathetischen Versen ihre Herrlichkeit, ihr reiches und mächtiges Walten in der lebendigen Schö-

pfung.[2] Den Menschen übergiebt sie bei seinem Eintritt ins Leben der Vernunft und der Sinnlichkeit. Die letztere siegt, mit Hülfe der „Welt“. „Unschuld“ und „Vernunft“ werden zur Hölle geschickt, „Stolz“ tritt als Führer des Menschenkindes an ihre Stelle. Bald sehen wir seinen Zögling von den 7 Todsünden umgeben, die sich aber, so gut es gehen will, hinter ehrliche Namen verstecken. Es folgt ein Kampf zwischen ihnen und der Vernunft, bis die letztere durch das „Alter“ mit dem Menschen scheinbar versöhnt wird. Nun aber zeigt sich der „Geiz“ als neuer gefährlicher Feind. Als die „Sinnlichkeit“ den „Neid“ fragt, wo jener so lange während des Kampfes seiner Kameraden gewesen, wird sie über seine Verbindung mit Pfaffen und Advokaten belehrt.[3] Schließlich wird das „Menschenkind“ bekehrt und gerettet, und ein Lied, „a goodly ballet“ aller mitspielenden Personen beendigt das Stück.

Einen guten Schritt näher zur Gestaltung der nationalen Komödie that die englische Dichtkunst in den „Zwischenspielen“ (Interludes) des John Heywood. Der Name ist längst vor Heywoods Zeit, schon in den Tagen Eduards IV. gebräuchlich. Aber er bezeichnete damals noch jedes dramatische Gedicht, dessen Bestimmung es war, bei großen Festlichkeiten die Pausen zu füllen, welche die Natur zwischen den Genüssen der Tafel verlangte. John Heywood, bekanntlich als Dichter, Musiker und geistreicher, um Epigramme und lustig-satirische Einfälle nie verlegener Gesellschafter am Hofe Heinrichs VIII. und seiner Tochter Maria in hoher Gunst, adoptirte den alten Titel für die von ihm neu erfundenen dramatischen Belustigungen, welche seinem

Namen in der Geschichte der englischen Scene ein bleibendes Andenken sichern. Was sie als wesentlichen Fortschritt gegen die Moralitäten bezeichnet, ist die Einführung wirklicher Personen, statt allegorischer Gestalten. Freilich erhebt auch er sich noch nicht über ziemlich allgemein gehaltene Schilderung ganzer Stände zu tieferer, individueller Charakterzeichnung. Auch darf man in seinen „Zwischenspielen" die kunstgerechte Schürzung und Lösung eines dramatischen Knotens nicht suchen. Sie sind eben einfache Scenen, dramatisch belebte Dialoge, in Form und äußerer Anlage etwa unsern Polterabendscherzen vergleichbar, aber von satirischem, nicht selten derbem und übermüthigem Inhalt und eines gesunden Mutterwitzes durchaus nicht entbehrend. In dem frühesten, wol noch vor 1521 geschriebenen [4] streiten ein Ablaßkrämer und ein Mönch um die Benutzung einer Kirche für ihr Geschäft. Es kommt endlich zu Schlägen. Die Intervention des Pfarrers und des Nachbars Pratte vermehrt nur die Wuth der Combattanten; erst allgemeine Erschöpfung bringt den Frieden. Heywoods bekannte katholische Rechtgläubigkeit hält ihn hier nicht ab, die Habsucht und Rohheit der Pfaffen auf's Unbarmherzigste zu höhnen. Der Laie ist der einzige anständig redende Mensch in der Gesellschaft, während die Andern sich in Flüchen überbieten. Unter den Reliquien des Ablaßkrämers machen „die große Zehe der heiligen Dreieinigkeit", gegen Zahnschmerzen probat, ferner „das französische Sommerhütchen Unserer lieben Frauen" und „der Kinnbacken von Allerheiligen" auf Beachtung Anspruch. Noch reicher an derber Komik ist das „Zwischenspiel": die vier P's. Der Ablaßkrämer (Pardoner) befreit

ein böses Weib aus der Hölle; darüber ist große Freude unter den Teufeln, die ihres Lebens nun wieder froh zu werden hoffen. — Zum Schluß geht der Pardoner mit einem Pilger (Palmer), einem Apotheker (Poticary) und einem Hausirer (Pedlar) einen Wettkampf ein, wer die größte Lüge erzählen könne. Der Pilger siegt, indem er sagt: Ich sah nie ein wüthendes Weib. Ein drittes Zwischenspiel, „ein lustiges Stück zwischen Johann, dem Ehemanne, Tyb, seinem Weibe und Sir Johann, dem Priester" giebt bereits in lebendiger Ausführung das beliebte Bild des geduldigen, feigen und prahlerischen Hahnreys. Bei der Katastrophe bekommt der Ehemann natürlich Prügel „daß ihm das Blut um die Ohren läuft." Aber er zwingt beide Gegner, den Priester mitsammt der schönen Ungetreuen, das Feld d. h. das Zimmer selbander zu räumen und prahlt dann so lange mit seinem „Siege", bis der Zuschauer für die Rechtzeitigkeit der Expedition besorgt werden muß, die er am Schlusse, plötzlich von Besorgniß ergriffen, zum Schutz seines Hausrechts antritt.

Der Art sind die noch rohen, aber kräftigen und nationalen Elemente, aus denen sich um die Mitte des Jahrhunderts die Erstlingsversuche des englischen Lustspiels gestalteten. Wir treten in das denkwürdige Menschenalter, welches, von der Mitte der funfziger bis zum Ende der achtziger Jahre, die eigentliche Jugendzeit des modernen Englands umfaßt. Ein schwellendes, gährendes, übervolles Leben umgiebt uns hier auf allen Gebieten geistigen Genießens und Schaffens. Klassische, italienische und französische Literatur befruchten gleichzeitig in reichlichen Strömen das

geistige Leben der höheren Klassen. Uebersetzungen, zum Theil von bedeutendem Werth, machten auch den Nichtgelehrten eine reiche und mannigfache Lectüre zugänglich. Man schöpfte aus Plautus und Terenz (Bd. I. S. 35), aus Seneca und Euripides, aus Plutarch wie aus Cinthio und Bandello. Die Götter und Helden Griechenlands, die Krieger Roms, die Ritter, Sänger und Damen, sammt den Zauberern, Riesen und Zwergen der romantischen Heldengedichte drängten sich auf der englischen Bühne in bunter Reihe mit den ehrwürdigen, biblischen Gestalten der Mirakelspiele, mit den Allegorien und Schalksnarren der Moralitäten und mit den derben, volksthümlichen Figuren der „Zwischenspiele" Heywoods und seiner Nachahmer. In erstaunlicher Fülle und Zahl entsprießen dem von der Frühlingssonne einer neuen großen Zeit erwärmten Boden die Blüthen der Kunst: bunt, mannigfaltig, von ungleichstem Werth, unberührt von der regelnden, läuternden, aber auch hemmenden Macht des gebildeten Geschmacks und der erstarkten Kritik. In der Zeit von 1568 bis 1580 wurden bei Hofe 18 klassische, 21 modern-romantische Dramen, 7 Komödien und 6 Moralitäten aufgeführt, meistens lauter eigens bestellte Originale. — In dem wichtigsten Dokumente für die Statistik des Dramas der neunziger Jahre, dem oft genannten Tagebuche des Pfandleihers, Garderoben-Besitzers und Theater-Unternehmers Henslowe sind zwischen dem 12. Februar 1591 und dem 14. Juli 1597 nicht weniger als 110 verschiedene Stücke verzeichnet, bei deren Ertrag er betheiligt war. Zwischen 1597 und 1603 erreicht die Zahl gar 160. An ausschließliche Herrschaft irgend einer Form, eines Geschmacks,

etwa wie im Zeitalter Ludwigs XIV., ist da nicht zu denken. Selbst die alten Moralitäten fanden noch Freunde und Zuschauer, als Shakspeare's Genius schon in vollem Glanze strahlte. Nach 1601, also nach der Abfassung von Meisterwerken wie Romeo und Julia, Hamlet, Heinrich IV. spielte man am Hofe Elisabeth's den „Streit der Freigebigkeit und der Verschwendung." Neben diesen Spätfrüchten einer veraltenden Kunstrichtung treten zuerst, als Vorläufer des ächten Drama's, jene wunderlichen Mischungen historischer und allegorischer, ernster, ja hochtragischer und burlesker Scenen auf, von denen wir bei Besprechung von Preston's „König Kambyses" eine Vorstellung gaben (Bd. II. S. 146 ff.). Dann wurden Versuche gemacht, das antike Trauerspiel in englischem Gewande zu reproduziren (Bd. I. S. 35 unten), und noch ehe neben ihnen und über sie weg das ächt englische Schauspiel der Shakspeare'schen Zeit sich entwickelt, begegnen wir den ersten Versuchen, die komischen Scenen der „Zwischenspiele" zu vollständigen und ächt nationalen Lustspielen zu erweitern und umzugestalten. Die beiden frühesten, welche wir bis jetzt kennen, Udalls „Ralph Roister Doister" und Stille's „Gammer Gurtons Needle" gehören den beiden ersten Jahrzehnten dieser Epoche an. Das erstere existirte schon um 1551. Im Prolog bekennt der Verfasser sich als einen Verehrer des Plautus und des Terenz, „deren Schriften unter den Gelehrten des Tages den Ton angeben." Es ist sonach zweifellos, daß das englische Lustspiel antiken Vorbildern seine Erhebung zum dramatischen Gedicht verdankt, daß man namentlich des Gesetzes der einheitlich angelegten und durch spannende Verwickelungen zu

befriedigendem Schlusse geführten Handlung an jenen Mustern sich zuerst bewußt wurde. Aber Ton und Inhalt der Stücke blieben ächt national und rangen aus der plumpen angelsächsischen Derbheit nur allmählich sich los. „Ralph Roister Doister" schildert die Narrheit eines verliebten, ebenso läppischen als eingebildeten Gecken, der sich um die Hand einer reichen Wittwe bewirbt. Er gewinnt für Geld und Versprechungen den Beistand der Zofe, stiftet Geklätsch an, um seinem bevorzugten Rivalen zu schaden und leistet das Mögliche in Unverschämtheit und zudringlicher Plumpheit. Natürlich siegen am Ende die gescheidten Leute und Ralph ist froh, die Hochzeit wenigstens als Gast mitmachen zu dürfen, da es mit den Bräutigams-Plänen Nichts wird. Viel roher und derber, aber durchaus nicht ohne komische Ader, ist das Jugendwerk des ehrwürdigen Bischofs von Bath, John Stille. Es ist dies derselbe Prälat, welcher im December 1592 als Vice-Kanzler der Universität Cambridge, im Interesse der „klassischen Bildung" Einspruch that, als die Königin sich bei den Studenten zu Weihnachten eine englische Komödie bestellte. Die besten Spieler unter den Studenten, schrieb er, seien einer englischen Aufführung abgeneigt. Man habe keine englischen Stücke (!) und bitte um die Erlaubniß, lateinisch zu spielen. In seiner Jugend war Stille weniger prüde gewesen, als er (1560) die gelehrten Commilitonen von Cambridge aus eignen poetischen Mitteln mit einer englischen Komödie versah, der man wenigstens den Vorwurf gelehrter Pedanterie nie gemacht hat. „Frau Gurton's Nadel" bewegt sich durchaus in den Regionen der „tiefsten Leutseligkeit", in Bezug auf komische

Effecte, Charakteristik und Sprache. Mit Behagen versenkt sich der Verfasser in das Treiben der untersten Klassen; er thut es der Kärrnerscene in Heinrich IV. und den Bonmots des Kesselflickers in „der Widerspenstigen Zähmung" zuvor. In der Eröffnungsscene trifft Diccon, der Landstreicher, mit Hodge, Frau Gurton's Knecht, zusammen. Hodge flucht über seine beim Ackern beschmutzten und zerrissenen Inexpressibles, auf die er doch gerechnet hat, um sich mit Anstand seiner Auserwählten zu zeigen. Wie denn kein Unglück allein kommt, verliert Frau Gurton ihre Nadel, als sie den Schaden zu heilen sich anschickt und dabei zu jähzornig die Katze schlägt. Mit reichlichem Aufwande von hausbackenen, handgreiflichen Späßen, größtentheils auf Kosten des Dienstjungen Cocke, wird die Nadel gesucht, bis das Erlöschen des Lichtstümpfchens, des einzigen im Hause, die vergebliche Arbeit und den ersten Akt beendet. Die Pause vor dem zweiten Akt füllt ein derbes, joviales Trinklied, voll Schwung und Leben, ein rechtes Glaubensbekenntniß des fröhlichen sorglosen Lumpen: [4]

„Rücken und Seiten sind blank und blos
Und Fuß und Hand ist kalt,
Doch dem Bauch will's Gott, geht's Bier nicht aus,
Mag's frisch sein oder alt.
Ein kleines Gericht, mehr ess' ich nicht,
Mein Magen ist wenig nutz.
Doch geht's an's Trinken, so will's mich bedünken
Ich wag's gegen Kutt' und Kaputz!
Bin ich blos und blank, seid drum nicht bang
Und grämt Euch nicht, daß ich frier'.
Bei mir wird geheizt und nimmer gegeizt
Mit lustigem, altem Bier.

Rücken und Seiten sind blank und blos
Und Fuß und Hand ist kalt.
Doch dem Bauch, will's Gott, geht's Bier nicht aus,
Mag's frisch sein oder alt."

Dann klagt Hodge gegen Diccon über Frau Gurton's schmale Kost. Er ist zu spät gekommen, hat weder Milch noch Speck gefunden. Dafür hat der Strolch keine Hülfe. Aber er verspricht weisen Rath zur Wiederfindung der Nadel, von der Hodge in Hosen- und Herzens-Sachen Hülfe erwartet, sintemal Tom Simson's Kleinmädchen, Christine Klapper, morgen ganz gewiß zum Besuch kommen wird. Nun läßt Diccon ihn Verschwiegenheit geloben mit einem furchtbaren Eide: [5]

„Ich, Hodge Hosenlos,
Schwöre dem Diccon Bodenlos,
Seinen Plan nicht zu verrathen
Und fortan in Worten und Thaten
Ihm dienstbar und hold zu sein."

Die nun folgende Geisterbeschwörung wird durch Hodge's drastisch wirkende Angst mehr lustig als ästhetisch gestört. Diccon verwünscht den Hasenfuß und beschließt, sich auf Kosten der Weiber einen Spaß zu machen. Er erzählt der Nachbarinn, Frau Chat (Katze), im tiefsten Geheimniß, Frau Gurton's rother Hahn, der gelbfüßige, sei in der Nacht verschwunden und Tyb, die Magd, habe gewiß und wahrhaftig zu Frau Gurton gesagt: sie wisse wohl, wer der Dieb sei, nämlich Frau Chat und Niemand anders. Eine Fluth saftigster Verwünschungen folgt zunächst diesem Appell an das Ehrgefühl der respectablen Dame. Diccon gewinnt einen

Krug Ale für seine Angeberei und wendet sich dann, ganz wie Ambidexter in „König Kambyses“ (Bd. II. S. 149 ff.) an's Publicum, um zu seinen Erfolgen sich Glück zu wünschen und allgemeine Heiterkeit in erwünschte Aussicht zu stellen. Nun findet sich Hodge wieder ein, noch ganz entsetzt über sein diabolisches Abenteuer. Er erhält einen Verweis für seine Feigheit, wird auf morgen vertröstet und entschließt sich endlich, der gefährdeten Stelle seines äußern Menschen durch einen wohl geschürzten Riemen nachzuhelfen, um vor der Liebsten doch irgendwie reputirlich zu erscheinen. Die weiteren Kosten der Komik tragen die Schimpfreden der beiden Gevatterinnen und die Dazwischenkunft des aus dem Bierhause herbeigeholten Magisters, bis endlich eine unsanfte Berührung Hodge's durch Diccon das Vorhandensein der vergeblich gesuchten Nadel in schmerzliche Evidenz setzt und den Spaß beendigt. Dies der Rahmen des nicht ohne Behagen und auch nicht ohne Witz, aber derb und etwas unsauber ausgeführten Bildes aus den untersten Regionen der altenglischen Gesellschaft. Es erinnert vielfach an die Volks- und Rüpelscenen des Shakspeare'schen Drama's und Lustspiels. Die Scherze sind oft genug täppisch bis zur ungenirtesten Zote, aber sie werden nicht unsittlich. Die Frivolität der gleichzeitigen französischen Komik (man denke z. B. an den Eugène des Jodelle) ist ihnen fremd, aber freilich auch das feine Gefühl der Franzosen für äußern Anstand. Die Verse sind paarweise gereimt und wechseln zwischen Knüttelversen von resp. 4 bis 5 Hebungen und dem altenglischen Alexandriner, wie wir ihn aus „König Kambyses“ kennen. (Bd. II. S. 177 Anm. 4.)

Ganz ähnliche Elemente vereinigt die Komödie „Misogonus“, etwa aus dem Jahre 1560, über welche Collier im zweiten Bande seiner „History of dramatic Poetry“ berichtet. Der Dichter nimmt freilich eine italienische Fabel zu Hülfe, eine Familiengeschichte, in welcher der ungerathene lüderliche Sohn die Hauptrolle spielt, unterstützt von dem Hausnarren, „Cacurgus“, bis sein, durch den Betrug der Mutter aus dem Hause vertriebener Zwillingsbruder die Intrigue besiegt und dem Vater Trost bringt für das so lange ertragene Hauskreuz. Die Namen sind griechisch (Philogonus, Misogonus, Cacurgus, Eupelas); den Prolog spricht keine geringere Person, als Homer selbst, mit dem Lorbeerkranze geschmückt. Aber die Charakteristik und der Ton des Gesprächs sind ächt altenglisch, in des Wortes vollster Bedeutung. Die Seele des Stückes ist wieder der durchtriebene Spaßmacher von Profession, der die Leute zusammenhetzt, die Jugend verführt, mit Zoten freigiebig ist, mit Bier und Prügeln vorlieb nimmt, und hübsche Schelmstückchen singt (hier Cacurgus, wie Diccon im vorigen Stück); auch Sir John der Magister fehlt nicht, der aus seinem Standquartier, dem Bierhause, geholt wird, als es der Gesellschaft an Würfeln und Karten fehlt. Wie man vermuthete, hat er das Nöthige bei sich. Als während des Spiels der Küster zum Gottesdienst ruft, trägt er ihm auf, die Sache für diesmal allein zu besorgen. Das Magnificat, das Nunc dimittis und das Credo werden genügen; die Psalmen und das Paternoster können fortbleiben. Diese Feindseligkeit gegen den katholischen Klerus ist übrigens ein Familienzug der Dramen aus Elisabeths erstem Jahrzehnt, von dem sich

bei Shakspeare bekanntlich keine Spur mehr findet: der Rückschlag der katholischen Reaction unter Maria. Eine Hauptscene giebt es, als der von Cacurgus maliciöser Weise herbeigeholte Vater Philogonus, von dem ehrsamen Nachbar Eupelas begleitet, die saubere Gesellschaft überrascht. [6]

„Wenn Phöbus seufzt' mit Weh' und Ach,
Als Phaeton den Nacken brach,
Wenn Dädalus die Hände rang,
Als Ikarus im Meer ertrank,
Wenn's Zeit für Priam war zu klagen
Als sein Geschlecht der Feind erschlagen:
Wie höb' ich meines Jammers Schall
Nicht lauter, als die Andern all',
Mein Sohn geht selbst nicht nur zu Grund,
Er plagt auch mich zu jeder Stund'."

So schüttet der praktische Biedermann seine Gelehrsamkeit und sein Herz aus. Und das Schicksal ist nicht taub gegen seinen gerechten Schmerz. Die Auffindung des verstoßenen Sohnes und die Bekehrung des Andern bringen Trost und Freude unter sein Dach zurück. Cacurgus aber, wie billig aus dem Hause gejagt, verliert den Muth nicht. Er appellirt an die Gunst der verehrungswürdigen Zuschauer, und mit Grund: Kann er nicht Kinder wiegen und warten, Reisholz lesen, Knoblauch hacken, den Bratspieß drehen, die Glocke ziehen, Geschichten erzählen, Lieder singen, nach Tische tanzen und was sonst Alles verlangt wird? Und dabei ist er bescheidentlich zufrieden mit seiner Kappe und seinem bunten Wamms, so lange nur das Bier nicht ausgeht und Schmalhans nicht die Küche regiert. Als dennoch ihn Niemand begehrt, klagt er bitterlich über die neue Zeit, in der

es so viel witzige Leute giebt, daß die Narren Nichts mehr zu thun haben.

Ein volles Menschenalter liegt zwischen diesen Erstlingsversuchen des national-englischen Lustspiels und Shakspeare's frühesten Arbeiten auf diesem Gebiet. Es darf kaum bemerkt werden, daß diese Zeit üppigster Werdelust auch an der englischen Thalia nicht spurlos vorüber ging. Doch wandte die Thätigkeit der dramatischen Dichter sich im Ganzen mehr der Historie und dem Trauerspiel, als der Komödie zu, angeregt durch den großartigen Gang, in welchem seit Elisabeth's Walten die Schicksale und Thaten des Volkes sich bewegten. Einen wesentlichen, und für die Entwickelung Shakspeare's entscheidenden Fortschritt brachten erst die Arbeiten Lily's. Dieser oft genannte, verspottete, geschmähte, aber auch oft unterschätzte Dichter ist dem Shakspeare'schen Lustspiel sichtlich geworden, was Marlowe und Kyd der Tragödie. An seine Manier erinnern nicht nur die Jugendarbeiten des Dichters, wenn auch diese vor allen. Daß Shakspeare, wie wir sehen werden, sich auf Lily's Kosten gelegentlich einen Scherz macht, seine Schwächen und Sonderbarkeiten trefflichst parodirt, tritt dem nicht entgegen. Marlowe kam bekanntlich nicht besser weg. Die Reminiscenzen aus seinem „Tamberlaine“ in Pistol's Munde waren für sein Andenken nicht schmeichelhafter, als für Lily des dicken Ritters geistreicher Vergleich zwischen der Kamille und der Jugend, oder Armado's Complimente und Holofernes' und Nathanel's Späße in „Verlorne Liebesmüh'n“. Ohne sich gerade des Undankes schuldig zu machen, erlaubte sich Shakspeare, im Bewußtsein der triumphirenden Kraft, wohl ge-

legentlich einen Scherz über die Vorgänger, deren Werke er am genauesten studirt und deren Anregung seine noch unselbständige Jugend am meisten verdankt hatte.

John Lily wurde in Kent, etwa um 1553 geboren. Um 1569 trat er als Student in das Magdalenen-Collegium zu Oxford und gewann dort 1573 und 1575 seine akademischen Grade. Später ging er nach Cambridge, von da in Dienste des Lord Oxford und endlich an den Hof, für welchen er seine sämmtlichen Dramen verfaßte. Es fehlte ihm nicht an enthusiastischem Beifall. Seine Dramen und noch mehr seine Romane machten ihn zum Orakel der eleganten Welt, und den Angriffen Drayton's gegen seine „ridiculous tricks“, gegen sein „talking of stones, stars, plants, of fishes, flies“, gegen sein „playing with words and idle similies“ treten die eifrigen Lobsprüche aufrichtiger Bewunderer und solide nachhaltige Erfolge gegenüber. Er lebte bis zum Anfange des 17. Jahrh., seine Hauptthätigkeit und der Triumph seines Einflusses fällt aber in das den ersten Leistungen Shakspeare's vorangehende Jahrzehnt. Sein Roman „Euphues“, der seinen Ruf begründete und seiner Sprechweise den Namen Euphuismus gab, erschien 1579 unter dem bedeutsamen Titel: [7] „Anatomie des Witzes, für Gentlemen höchst anmuthig zu lesen und höchst nothwendig zu bedenken: worinnen beschlossen sind die Ergötzlichkeiten, so „Witz“ in seiner Jugend gewann durch die Huld der Liebe, und die Glückseligkeit, die er in seinem Alter erntete, durch die Vollendung der Weisheit“. — Zwei Jahre später folgte: „Euphues und sein England, seine Reisen und Abenteuer umschließend, gemischt mit sonderbar zierlichen und

wohlanständigen Liebesgesprächen, nebst Beschreibung des Landes, des Hofes und der Sitte selbiger Insel. Ergötzlich zu lesen und nicht verdrüßlich zu schauen: worinnen man den Weisen durch Leichtfertigkeit nur geringes Aergerniß giebet, noch weniger aber den Gecken zu böslichem Wandel Verlockung." — Unter seinen theatralischen Arbeiten, sämmtlich Komödien oder phantastische, mit komischen Scenen gewürzte Dramen, 9 an der Zahl, heben wir die schon 1584 gedruckte historische Komödie: „Alexander und Kampaspe" hervor. Sie ist Lily's bestes Werk und im hohen Grade geeignet, die gewaltige Kluft, wenn nicht zu füllen, so doch zu verengen, welche die Erstlingsarbeiten Shakspeare's von den oben besprochenen Jugendversuchen des englischen Lustspiels trennt. Ein recht bedeutsamer Schritt ist hier vorwärts gethan, vor Allem in dem Wesentlichsten: der Anlage der dramatischen Handlung und der Charakterzeichnung. Den Kern der Handlung bildet die Anekdote von der Liebe Alexanders zu der Thebanerinn Kampaspe und von seiner großmüthigen Entsagung, als er sich überzeugt, daß das Herz seiner schönen Gefangenen dem Maler Apelles gehört. Sie ist durchaus geschickt, mit feinem, dichterischem Takte in Scene gesetzt. Ganz vortrefflich wird namentlich das Erwachen der Liebe des Apelles geschildert, dem Alexander den gefährlichen Auftrag gab, Kampaspe zu malen. Das Benehmen der Jungfrau erinnert durch seine Zartheit und anmuthige Würde an die besten Frauengestalten der Shakspeare'schen Lustspiele. In Alexander und Apelles treten die Charaktere des Helden und des Künstlers klar und richtig, wenn auch noch nicht mit Shakspeare'scher Tiefe und Fülle gezeichnet, einander

gegenüber. Die eigentlich komischen Partieen bewegen sich in der athenischen Gelehrtenwelt. Im Mittelpunkte steht Diogenes, der Vertreter des sarkastischen cynischen Humors. Aber auch die andern Sekten bekommen ihren Antheil, oft mit ganz feinem Witz, und die Diener und Schüler bilden mit ihrer derben, materialistischen Lebenslust oft genug einen ergötzlichen Gegensatz gegen die subtilen Theorieen und die Würde der gelehrten Herren. Dabei hat der Dichter einen nicht unglücklichen Versuch gemacht, die komischen und sentimentalen Theile seines Stückes in wenigstens leidlichen Zusammenhang zu bringen, ein ganz wesentlicher Fortschritt gegen die lockere und mechanische Compositionsweise seiner Vorgänger. Es verräth sich hier wenigstens eine Anempfindung jenes Gesetzes der geistigen Einheit, dessen meisterhafter Durchführung die Dramen Shakspeare's einen großen Theil des ihnen ganz eigenthümlichen Reizes verdanken. Endlich ist die Vermeidung alles Zotenhaften um so höher anzuschlagen, je weniger die Sitte der Zeit dem Dichter hier mit guten Beispielen entgegen kam. Die Sprache ist ein wunderliches Gemisch grotesker Ziererei und anmuthigster Gewandtheit und Feinheit. Die beiden in der Dodsley'schen Sammlung mitgetheilten Prologe, der eine für die Aufführung im Black-Friars-Theater, der andere für die bei Hofe gedichtet, machen uns auf das Aergste gefaßt, was Lily's Gegner dem „Euphuismus" jemals nachgesagt haben. Der erstere beginnt wie folgt: „Die, welche den Stich der Wespen fürchten, machen sich Fächer aus Pfauenschweifen, deren Flecke gleich Augen erscheinen: und Lepidus, da er nicht schlafen konnte vor dem Gezwitscher der Vögel, stellte eine

Scheuche hin mit einem Drachenkopf. Wir aber, da uns Furcht befällt vor der Kritik, tragen die Eule vor uns her, der Pallas Schild, durch ihre Tugend die Häßlichkeit des Uebrigen zu bedecken verhoffend. Ein Zeichen der Hungersnoth war's für Aegyptenland, wenn der Nilus weniger als zwölf Ellen anschwoll, oder mehr denn achtzehn: und uns mag es mit Verzweiflung bedräuen, wenn wir weniger ergötzlich oder mehr ungeschickt sind, als ihr es vermuthet". So geht es noch eine Seite lang weiter. — Bei Hofe sprach der Prolog: „Schämen müßten wir uns, wenn unser Vogel, der im Zwielicht flatternd einer Schwalbe glich, als eine Fledermaus erfunden würde, sobald man ihn gegen die Sonne hielte. Aber wie Jupiter des Silenus Esel unter die Gestirne erhob und Alcibiades seine gemalten Eulen und Affen mit einem Vorhang verdeckte, auf welchem gestickte Adler und Löwen prangten, so sind auch wir gezwungen, über unsere gröbliche Rede einer zarten Entschuldigung Decke zu ziehen, Steinschneidern vergleichbar, welche den Riß des Juwels verstecken, dasselbige tief einsetzend in Gold. Einst speisten die Götter mit der armen Baucis zu Nacht. Die persischen Könige schnitzten oftmals Stöcke zurecht. So verhoffen wir denn, Eure Hoheit wird gegenwärtig unsern müßigen Scherzen ein Ohr zu leihen geruh'n ꝛc."

Lily leistet hier ohne Frage in gesuchten, geschmacklosen Vergleichungen das Mögliche, in jenen „Reden von Steinen, Sternen, Pflanzen, Fischen, Fliegen, in jenem Spiele mit Worten und müßigen Gleichnissen", welches Drayton ihm vorwirft. Nicht besser sind manche Stellen seiner Dramen, wie hier unter andern die Rede, in welcher Hephästion dem

Alexander über seine Verliebtheit den Text liest: „Schönheit gleicht der Brombeere, die roth erglänzt, wenn sie nicht reif ist, kostbaren Steinen ähnlich, welche, mit Honig polirt, um so eher brechen, je glätter sie aussehen. Die Seeleute wundern sich, daß die Barbe, der schnellste der Fische, im Magen der Scholle gefunden wird, des langsamsten unter allen: und weisen Männern soll es nicht ungeheuerlich erscheinen, daß das Herz des größten Eroberers in der Hand des schwächsten Geschöpfes gefunden werde: eines Weibes, einer Gefangenen? Hermeline haben ein schönes Fell, aber schlechte Lebern; Begräbnisse frische Farben, aber verweste Gebeine; Weiber schöne Gesichter, aber falsche Herzen. Erinnere dich Alexander! Du hast ein Lager zu regieren, nicht eine Kammer. Falle nicht von den Waffen des Mars zu dem Rüstzeug der Venus ab, von den feurigen Kämpfen des Krieges zu den Scharmützeln der Liebe, von der Entfaltung des Adlers in deinem Wappen zu dem Aushängen des Sperlings ꝛc.“ Und dennoch würde man sehr Unrecht thun, Lily's stylistischen Werth nach diesen Wunderlichkeiten und Extravaganzen zu schätzen. Der Dialog erhebt sich nicht selten zu einer geistreichen Schärfe und einer körnigen Kürze und Kraft, welche der Shakspeare'schen Art näher kommen, als irgend eine der früheren Leistungen des englischen Schauspiels. So, um aus der großen Fülle doch ein Beispiel zu geben, so wird Diogenes im 3. Akt durch Krysus um ein Almosen gebeten.

Krysus: Einen Pfennig, Diogenes, ich bin ein Cyniker!

Diogenes: Der machte dich zum Bettler, der dir zuerst Etwas gab.

Krysus: O! Wenn du Nichts giebst, wird dich auch Niemand bedenken.

Diogenes: Ich bedarf Nichts, bis die Quellen versiegen und die Erde vergeht.

Krysus: Ich sammle für die Götter!

Diogenes: Und ich frage nicht nach solchen Göttern, die Geld brauchen.

Krysus: Du bist ein rechter Cyniker, da du Nichts geben willst.

Diogenes: Du nicht, indem du um Etwas bettelst.

Krysus: Alexander, König Alexander, gieb einem armen Cyniker einen Groschen.

Alexander: Es schickt sich nicht für einen König, einen Groschen zu geben.

Krysus: Dann gieb mir ein Talent!

Alexander: Es schickt sich nicht für einen Bettler, ein Talent zu verlangen. Fort!

Oder die Scene, in welcher Alexander seine Liebe großmüthig dem von Kampaspe bevorzugten Apelles zu Opfer bringt.

Alexander: Aber hier kommt Apelles. Apelles, was für ein Werk hast du jetzt unter Händen?

Apelles: Keines unter Händen, mit Erlaubniß Eurer Majestät. Aber im Kopfe schwebt mir ein Bild vor.

Alexander: Ich denke, deine Hand hat dir's in den Kopf gesetzt. (Man erinnert sich, daß Apelles sich in Kampaspe verliebte, als er sie malte). Ist's nicht so etwas von einer Venus?

Apelles: Nein, mehr als Venus.

Ein Page: Apelles! Apelles! Sieh dich vor, deine Werkstatt brennt!

Apelles: Weh mir! Wenn Kampaspe's Bild mir verbrennt, so bin ich verloren!

Alexander: Bleib' Apelles, es eilt nicht. Dein Herz brennt, nicht deine Werkstatt. Wenn Kampaspe da hängt, so wollt' ich, sie wäre verbrannt. Aber hast du ihr Bild? Du liebst sie wol sehr, da du Alles aufgiebst, um sie zu retten.

Apelles: Es ist nicht Liebe. Aber wie Eure Majestät weiß, sollen Maler immer in ihrem letzten Werke sich selbst übertreffen. Und an diesem habe ich solche Freude empfunden, daß nun den Künstler ebenso das Abbild ergötzt, als die Sache selbst Andere, welche verliebt sind.

Alexander: Du trägst deine Farben dick auf. Ob ich schon in deiner Werkstatt nicht malen konnte, so seh' ich doch klar in deiner Entschuldigung. Schäme dich nicht, Apelles, Verliebtheit ist ein Herrenspiel. Rufe Kampaspe her. Ich dächte, Ihr hättet mir Eure Neigung vertrauen können. War mein Rath auch überflüssig, so konnte meine That doch vielleicht nöthig erscheinen rc.

Noch mehr fühlt der Kenner Shakspeare'scher Lustspiele in manchen Gesprächen der eigentlich komischen Personen sich angeheimelt. So üben Granichus, Plato's Amanuensis, und Psyllus, des Apelles Lehrling, ihren Witz an Manes, des Diogenes entlaufenem Jünger.

Granichus: Mir däucht, Diogenes führt blos kalte Küche!

Manes: Ich wollte es wäre so. Aber er führt weder kalte noch warme.

Granichus: Was denn? Lauwarme? Deswegen lief Manes neulich seinem Herrn davon.

Psyllus: Manes hatte Recht, denn sein Name sagt das schon voraus.

Manes: Mein Name? Wie so Herr Junge?

Psyllus: Du weißt doch, daß man mons sagt a movendo, weil der Berg nämlich stille steht.

Manes: Gut.

Psyllus: Und du heißt Manes a manendo, weil du fortläufst.

Manes: Vortreffliche Gründe. Ich lief nicht fort, sondern ich zog mich zurück.

Psyllus: Ins Gefängniß, weil du Muße zum Philosophiren brauchtest.

Da haben wir dieselben übermüthigen Neckereien, das Wortverdrehen, das Spaßtreiben mit übel angebrachtem Latein, wie es in Shakspeare's Jugendarbeiten, und nicht nur in diesen, massenhaft vorkommt. Auch die übrigen Dramen Lily's sind reich an Scenen, die zum Theil schlagend an die Shakspeare'schen Concepte und Wortspiele erinnern. So wird Niemand die Manier des Dichters von „Verlorne Liebesmüh'n" verkennen in der nachstehenden Scene aus dem 1592 gedruckten „Midas". Es ist ein Wortgefecht zwischen Zofe und Dienern.

Licio: Doch still, hier kommt Pipenetta. Was giebt's Neues?

Pipenetta: Ich möchte um Alles in Euren Kleidern nicht stecken!

Licio: Gewiß, wenn du in unsern Jacken umher liefst, würde man dich für einen unnützen Schlingel ansehen.

Pipenetta: Ich meine, ich wollte in Eurer Haut nicht stecken.

Licio: Das sollst du auch nicht, Pipenetta. Denn erstens ist sie zu klein für deinen Korpus, und zweitens zu schön, um sie über so ein häßliches Leder zu ziehen.

Pipenetta: Die Burschen sind betrunken. Ich möchte mit Eurer Führung Nichts zu thun haben.

Licio: Ich denke wohl, denn wir führen nur Waffen. Für euch ziemen sich Nadeln, ein Nähtuch, nicht ein Schild.

Pipenetta: Wahrhaftig, wir kommen niemals zu Ende. Ich meine, ich möchte nicht so mit allen Hunden gehetzt [8] sein, wie Ihr.

Petulus: Immer schlimmer. Wir sind nicht jagdbar, Jungfer Naseweis. Hirsche sind wir nicht, weder Rothhirsche noch Dammwild, denn wir sind Junggesellen und ohne überflüssige Hörner. Hasen können wir auch nicht sein, denn die sind ein Jahr männlich und das andere weiblich. Wir behalten unser Geschlecht. Dachse sind wir nicht, denn unsere Beine sind eines so lang wie das andere: und wer will uns als Füchse verklagen, wenn wir einer Gans so nahe stehn, ohne zu beißen?

Pipenetta: Narren seid Ihr, und also jagdbares Wild für gescheite Leute ꝛc.

Aber nicht nur der pointirte, elegant-witzige Dialog der Shakspeare'schen Lustspiele fand bei Lily anregende Muster. Auch die zarte Anmuth der Elfengesänge des Sommernachtstraums klingt bei dem viel verspotteten Dichter des Euphues nicht selten lieblich wohlthuend an. So in nachfolgender Stelle aus „The Maids Metamorphosis“:

By the moon we sport and play,
With the night begins our day:
As we dance the dew doth fall,
Trip it, little urchin's all,
Lightly as the little bee,
Two by two and three by three
And about go we, and about go we.

Zu deutsch etwa:

Spielt im Mondlicht, tanzt und singt!
Unsern Tag die Nacht uns bringt!
Glänzt der Thau in unserm Saal,
Drüber weg, ihr Elfen all!
Wie die Bienchen leicht und frei,
Zwei und zwei und drei und drei,
Und hurtig herum in die Runde!

Die von Collier mitgetheilten Lieder der Feen haben mit Droll's Aufzählung seiner Fahrten und Thaten die entschiedenste Familienähnlichkeit; die heitere Behandlung des Phantastischen und Wunderbaren ist überhaupt bei Lily der Shakspeare'schen auffallend ähnlich, soweit eben die bloße poetische Manier in Rechnung kommt, nicht das individuelle, sie beseelende und durchdringende Leben. Mit einem Worte: Unter den Mustern, an welchen Shakspeare seine Vorstudien für die Komödie machen konnte, und, wie

sich zeigen wird, wirklich gemacht hat, steht Lily in erster Linie, mit seinem inhaltreichen, epigrammatisch zugespitzten Dialog, seinem Reichthum an Gleichnissen, seiner freien und anmuthigen Einführung des Wunderbaren in das Gebiet der komischen Handlung, welche aus der bloßen komischen Scene heraus zu entwickeln derselbe Dichter nicht unglückliche Versuche machte. Daneben hatte Shakspeare die ganze Fülle komischer und humoristischer Motive vor Augen, welche in den heitern Volksscenen der bereits üblichen Historien und Tragödien, in den Zwischenspielen des Heywood, in den allbeliebten Schwänken der Lustigmacher von Profession sich angehäuft hatten. Mit der Einführung des heitern, oft derben Volksliedes in die Komödie war ihm schon Stille und nach ihm Andere vorangegangen; regelmäßigen Gang des Lustspiels konnte er aus den allgemein zugänglichen Uebersetzungen des Plautus und des Terenz lernen, sowie aus Gascoine's Uebersetzung der Suppositi des Ariost, welche, wie sich zeigen wird, auf der „Widerspenstigen Zähmung" nicht ohne Einfluß geblieben ist. Wie nun alle diese reichen, aber ziemlich chaotisch auf der englischen Bühne sich drängenden Elemente von ihm mit sicherem Takte erfaßt und je nach ihrer Bedeutung verwandt wurden, wie auch das Fremde, dessen er nach der laxen Observanz seiner Zeit bisweilen unbedenklich sich bediente, von seinem eigenthümlichen Geiste durchdrungen und gleichsam erobert wurde, wie er endlich in seinen vollendetern Schöpfungen auch auf diesem Gebiet vollkommen einzig und unerreicht dasteht durch den tiefen, einheitlichen, und doch unendlich freien und mannig-

faltigen Gedankeninhalt des dramatischen Gedichts und die wunderbar treue und lebendige Charakterzeichnung: das im Einzelnen anschaulich zu machen, wird, nebst möglichst vollständiger Gewährung der für das historische, sittliche und ästhetische Verständniß nothwendigen Nachweise die Aufgabe der folgenden Vorlesungen sein.

Anmerkungen zur ersten Vorlesung.

---

[1] (S. 10.) So sagt Ben Jonson in „Devil is an **Ass**".
fifty years agone and six
When every great man had his Vice stand by him
In his long coat, shaking his wooden dagger.

[2] (S. 11.) Who taught the cock his watche howres to observe,
And syng of corage whyt shryll throte and heye?
Who taught the pellycan her tender heart to carve
For she nolde suffer byrdys to dye?
Who taught the nyhtyngall to recorde besyly
Her strange entunys in sylence of the nyght?
Certes, Nature, and none other wyght."

[2] (S. 11.) „He dwelled wyth a prest, as I herd say,
For he loveth well
Men of the church and they him also
And lawyers eke, when they may tend therto
Wyll folow his counsell.

[3] (S. 12.) Der vollständige Titel heißt: „A merry play betweene the Pardoner and the frere, the curate and his neighbour Pratte." Gedruckt ist es 1533.

[4] (S. 17.) Der englische Text der ersten Strophe, die wir annähernd wieder zu geben suchten, heißt:
„Back an syde go bare, go bare,
both foot and hande go colde:

But belley, God sende thee good ale ynoughe,
whether it be newe or olde.
I can not eate, but lytle meat
my stomacke is not good;
But sure I thinke, that I can drynk
With him that weares a hood.
Thouge I go bare, take ye no care,
I am nothing a colde;
I stuffe my skyn so full within
Of joly good ale and olde.
Back and syde go bare, go bare,
booth foot and hande go colde.
But belley, God sende thee good ale ynoughe,
whether it be new or olde."

5 (S. 18.) Der englische Text heißt:
„I Hodge breechelesse
Sweare to Diccon reechelesse
By the crosse that I shall kysse,
To kepe his counsaile close
And always me to dispose
To worke that his pleasure is."
Bei der in Vers 3 angekündigten Ceremonie zeigt der Verfasser übrigens nicht sowohl der Religion, als vielmehr dem Anstand gegenüber ein etwas bequemes Gewissen.

6 (S. 21.) „Yf Phoebus forst (forced) was to lament
When Phaeton fell from the element;
Yf Dedalus did wale and wepe
When Icarus in seas was deape
Yf Priamus had hause to crye
When all his sonnes was slayne in Troy,
Why should not I then, wofull wight,
Complain in a more piteous plight:
Myne doth not only himself undoo
But me full oft doth worke great woo."

[7] (S. 23.) Der englische Titel lautet:

„Euphues. The Anatomy of Wit, verie pleasant for all Gentlemen to read and most necessary to remember, wherein are contained the delyghts that Wit followeth in his youth by the pleasantnesse of Love, and the happinesse he reapeth in age by the perfectnesse of Wisdome. 4to. 1500."

[8] (S. 31.) Der englische Text hat hier ein Wortspiel mit curst, verflucht, abscheulich, welches Petulus für coursed, „gehetzt, gejagt" nimmt. „I mean I would not be so curst as you shall be."

Zweite Vorlesung.

Die erste Gruppe der Lustspiele.

Die Komödie der Irrungen. — Die beiden Veroneser. Ein Sommernachtstraum.

Geehrte Versammlung!

Shakspeare's wunderbare Vielseitigkeit, seine Geneigtheit, in unmittelbarer Folge, wenn nicht gleichzeitig, den entgegengesetzten Aufgaben sich hinzugeben, den verschiedensten Auffassungen des Lebens denkend, fühlend und künstlerisch gestaltend gerecht zu werden, diese für unser Gefühl fast bis zur Unpersönlichkeit sich steigernde Freiheit seines poetischen Waltens hat sich vom Beginne seiner Laufbahn an keinen Augenblick verleugnet. Seine Jugendwerke sind nicht weniger mannigfaltig, als die Schöpfungen seiner reifsten Jahre. Heinrich VI., Titus Andronicus und die Komödie der Irrungen repräsentiren von vorn herein die drei Hauptrichtungen der dramatischen Kunst seiner Zeit, und wie ein ununterbrochner, wenn auch nicht überall gleich üppig hervorquellender Kranz duftiger farbenglänzender Frühlings-

blumen, flechten seitdem sich die Lustspiele durch das dunklere Laub der Historien, der Trauerspiele und der tiefsinnigen gedankenreichen Dramen bis hoch in des Dichters reiffste Epoche. Natürlich sind sie von verschiedenster Färbung und Gestaltung und von ungleichstem Werth. Aber auch die schwächsten verleugnen nicht den Stempel des Meisters: Seinen Gedankenreichthum, die geniale, ebenso kühne als gewandte Behandlung des Verses und der Sprache und vor Allem jenes organische Leben, welches die reiche, bunte Mannigfaltigkeit des Details vor dem Auseinanderfallen in einzelne, mechanisch neben einander gereihete Bilder und Bildchen bewahrt, dem Familienfehler, an dem Shakspeare's Zeitgenossen sämmtlich mehr oder weniger kranken. Uebrigens folgen sie ihrem innern Werth nach in fast ununterbrochen aufsteigender Reihe der Entwickelung des Dichters, von der freien Nachahmung einer Farce des Plautus, mit der sie beginnen, bis hinauf zu den wundervollen Offenbarungen einer im Vollbesitz der Kraft und der Erfahrung noch von dem frischesten Lebensathem der Jugend getragenen Menschenseele, wie sie in „Wie es Euch gefällt" und in „Was Ihr wollt" uns entzücken. Bei der Auswahl der drei Komödien, mit deren Betrachtung wir beginnen, ist die Schätzung des künstlerischen Werths natürlich nicht maßgebend gewesen, was zur Beruhigung der Verehrer des „Sommernachtstraums", d. h. des gesammten Shakspeare-Publicums, hier gleich voraus geschickt werden mag. Auch eine streng chronologische Anordnung hätte wenigstens „Verlorne Liebesmühe" und wohl auch „der Widerspenstigen Zähmung" in dritter und vierter Stelle einschieben müssen. Die Gründe,

welche unsere Wahl bestimmten, schienen uns gleichwohl entscheidend: Wenn der „Sommernachtstraum", die „Veroneser" und die „Irrungen" an künstlerischer Vollendung unendlich überragt, wenn Handlung, Scenerie, poetische Mittel in allen drei Stücken auf den ersten Blick kaum Vergleichungspunkte bieten, so ist dennoch die Grundstimmung vor Allem, die ethische Atmosphäre dieser Komödien wesentlich gleichartig. Das naive Behagen an harmlosem Scherz, der sprudelnde Uebermuth einer heißblütigen, für den Augenblick lebenden Jugend läßt eine reelle Theilnahme für sittliche Probleme noch nicht aufkommen. Die jähe, haltlose, sich überstürzende Laune vertritt die Stelle der Leidenschaft, ja fast des tiefern Gefühls, mehr der neckische Zufall, als die Thorheit der Menschen schürzt den dramatischen Knoten, die komische Kraft der meisten Scenen wird mehr durch die äußere Lage der Personen bedingt, als durch ihre Art zu denken und zu empfinden. Wenn des Dichters Talent für Charakteristik sich schon hier nicht verleugnet, so fehlen doch fast überall jene feinern, individuellen Züge, welchen die typischen Gestalten seiner vollendetern Werke ihre wunderbare, dramatische Lebenskraft verdanken. Es werden mehr Gattungen und Klassen gezeichnet, als bestimmte Personen. Es fehlt dem Blicke des Dichters noch offenbar die Uebung und die tief eindringende Schärfe, mit welcher er später den geheimsten psychologischen Prozessen ebenso leicht und spielend gerecht wird, als der bunten Erscheinungswelt des äußern Lebens. Das Gesetz der innern Wahrscheinlichkeit, dieser Lebensnerv jeder ächten dramatischen Wirkung, wird in wesentlichen Momenten der Handlung nicht selten verletzt. Die

volksthümliche, durch die Zeitsitte verlangte Komik der Clowns nimmt einen verhältnißmäßig breiten Raum ein. Schon hier freilich stellt sie sich nicht, wie bei fast sämmtlichen Vorgängern Shakspeare's, als ein fremdes, mechanisch eingeschobenes Element der eigentlichen Handlung gegenüber; aber es fehlt doch noch viel daran, daß der Dichter schon die feinen Fäden zu ziehen verstünde, welche in seinen reifen Werken diese äußerlich disparaten Theile in den Organismus des Gedichts verflechten. Die Sprache ist leicht und fließend, von duftiger Eleganz, wie überhaupt in den Werken dieser Periode. Sie erreicht im Sommernachtstraum das Höchste, was Shakspeare in dieser Beziehung geleistet; dabei zeigt jedoch die häufige Anwendung des Reims im Dialog, sowie das sichtliche, nicht selten bis zur Uebertreibung gesteigerte Wohlgefallen an Wortspielen, Concepten, sylbenstechenden Witzen den Einfluß einer Manier, welcher er in seinen spätern Werken erst nach und nach sich entwindet. Wie in den frühesten Historien und Trauerspielen Marlowe und Kyd, so ist hier Lily fast auf jedem Schritte zu erkennen. Mit einem Worte: Diese Lustspiele zeigen uns das Genie des von der Vollkraft der Jugend getragenen aber auch ihrer auf den Genuß des Augenblicks gerichteten, von der Macht der sinnlichen Erscheinung befangenen Grundstimmung noch nicht entwachsenen Dichters unter dem dreifachen Einflusse der Alten, seiner englischen Vorgänger und der eleganten, geistreichen, aber vielfach überbildeten und verschrobenen „guten Gesellschaft“ seiner Epoche, welche dem in den ersten poetischen und socialen Erfolgen schwelgenden Provinzialen noch sichtlich imponirt, während gleichwohl sein Scharfblick schon hier ihre

Schwächen erkennt, sein reiches und tiefes Gemüth, mitten in dem ausgelassenen Jubel sorgloser Jugendlust in überraschenden, wenn auch noch vereinzelten Zügen einer ernstern Lebensauffassung sich ankündigt. Es wird uns nun obliegen, die Berechtigung dieser Auffassung zu untersuchen und womöglich nachzuweisen.

1. Die Komödie der Irrungen.

Einen äußern Anhalt für die Chronologie dieses stark an die Farce streifenden Intriguenstücks hat bekanntlich Theobald zuerst in einer Anspielung der zweiten Scene des dritten Akts entdeckt. Dromio von Syrakus schildert dort in seiner Weise die Frau seines Zwillingsbruders, die ihn zu seinem Schrecken für ihren abwesenden Ehemann hielt. „Sie ist kugelförmig, wie ein Globus", sagt er, und ich wollte Länder auf ihr entdecken. „Wo ist Frankreich?" fragt Antipholus, und Dromio entgegnet in unübersetzbarem Wortspiel: „In her forehead, armd and reverted, making war against her hair". Offenbar spielt der Dichter hier mit dem Doppelsinn von hair Haar und heir der Erbe, und es ist sehr möglich, daß er dabei an den Kampf der Liguisten gegen Heinrich von Navarra dachte, an welchem 1591 ein englisches Hülfscorps auf Heinrich's Seite Antheil nahm. Danach fiele das Drama in den Anfang der neunziger Jahre, vielleicht 1591. Vollständig entspricht dieser Annahme der Styl des Stücks: der leicht verständliche, einfache Ausdruck, die gereimten Vierzeilen in pathetischen und lyrischen Stellen und die Knüttelreime, die sogenannten

Doggrelverse der Clowns [1]. Auch die Abhängigkeit des Gedichts von seinem lateinischen Muster läßt die Jugend des seine Kraft vorsichtig versuchenden Verfassers erkennen. Es sind bekanntlich die Menächmen des Plautus, welchen Shakspeare das Motiv, die Hauptpersonen und selbst mehrere Scenen verdankt, und selbst der Gedanke, diese heitere Farce für die englische Bühne zu benutzen, gehört ihm kaum eigenthümlich. Schon zu Neujahr 1576—77 wurde bei Hofe zu Hampton Court eine History of error aufgeführt. Eine ähnliche Darstellung gab man 1582 zu Windsor und die zwar erst 1595 gedruckte englische Uebersetzung der Menächmen, von William Warner, konnte Shakspeare sehr wohl benutzen: denn lange vor dem Druck circulirte sie nach damaliger Sitte handschriftlich unter den Freunden des Verfassers. Bei Shakspeare wie bei Plautus sucht der Held des Lustspiels seinen vor Jahren verloren gegangenen Zwillingsbruder. Die wunderbare Aehnlichkeit beider verursacht die drolligsten Verwechselungen und ersetzt in einer Reihe zum Theil sehr komischer, aber ganz äußerlicher und zufälliger Situationen den gänzlichen Mangel einer dramatischen Handlung, deren Interesse durch dem Zuschauer erkennbare und gegen einander streitende Absichten der Personen wesentlich bedingt wird. Dabei wird um des harmlosen, souverainen Spaßes willen das Gesetz der äußern wie der innern Wahrscheinlichkeit frischweg ignorirt. Wir müssen es natürlich finden, daß die Kleidung von Personen, die sich nie sahen und nie an demselben Orte lebten, von militärischer Gleichheit ist, so daß Frau, Geliebte, Leibdiener durchaus keinen Unterschied merken; es darf uns nicht auf-

fallen, daß die ärgsten Quiproquo den Fremden, der doch auszog den Zwillingsbruder zu suchen, eher halb toll machen, als daß sie ihn auf eine Ahnung des so nahe liegenden Sachverhalts brächten. Der rapide Wechsel der Scenen, die Naivetät, mit welcher das Tollste sich aufdrängt, als verstünde es sich von selbst, läßt die kritische Stimmung nicht aufkommen und gewährt wenn nicht die ebenso nachhaltige und fruchtbare als erheiternde Anregung der aus den Tiefen der Menschenkenntniß geschöpften Komik, so doch zahlreiche Momente der heitersten, die bewegenden Gesetze des verständigen Denkens einmal jubelnd abschüttelnden Lust. Auch der derbe, volksthümliche Ton der plautinischen Sprache klingt in den niedrig-komischen Scenen des Shakspeare'schen Stücks wieder, freilich auch nur in diesen, und damit berühren wir denn gleich die hervorragendste unter den Eigenthümlichkeiten, welche schon in diesem Jugendversuch den Familienzug der Shakspeare'schen Dramen unverkennbar hervorheben und dem aufmerksamen Blick in dem Nachahmer den künftigen Meister zeigen. Ich meine vor Allem Shakspeare's Vorliebe für eine reich gegliederte, in äußern und innern Contrasten sich fortbewegende Handlung. Schon die Einfachheit, mit welcher Plautus die Neckereien des Zufalls an einem leicht erkennbaren Faden sich abwickeln und lösen läßt, bot offenbar dem bis zum Uebermuth unternehmungslustigen und rüstigen Scharfsinn des englischen Dichters nicht genügende Uebung. So mußte ein zweiter Dromio herbei, gleichfalls Zwillingsbruder des ersten, um die Combinationen zu vervierfachen und die Confusion bis zum tollen, sinnbetäubenden Wirrwarr steigern zu helfen, und beinahe wie im

Kaufmann von Venedig die Unwahrscheinlichkeit der einen Handlung durch die der andern gewissermaßen aufzuheben und wett zu machen. Dromio's Frau liefert nur abwesend den Stoff zu einer der drolligsten und übermüthigsten Scenen, ich meine jene oben erwähnte Schilderung, welche der Zwillingsbruder ihres Eheherrn von ihren Reizen entwirft. Aber für den zweiten Antipholus wird durch die Schwägerin des ersten, Luciana, gesorgt, während die Curtisane zur Nebenperson herabsinkt; die Zwischenfälle mit der Goldkette und dem Geldbeutel werden ausführlich und geschickt motivirt, durch zweckmäßige Einführung von Nebenpersonen veranschaulicht, und, nicht zufrieden mit dieser Bereicherung und Vervielfältigung der komischen Scenen, glaubte Shakspeare schon hier es wagen zu dürfen, sie mit einer dramatischen Fabel von ernster, fast düsterer Färbung in Verbindung zu bringen. Er gab aus eignen Mitteln hiezu die ganze Geschichte vom Schiffbruch, der vor Jahren die Familie der Zwillingsbrüder in alle Winde zerstreute; er gab der ziemlich unbesonnenen Wanderlust des Antipholus in dem ähnlichen Triebe des alten Vaters Aegäon eine bedeutsame Parallele. Die Geschichte von dem Streit zwischen Syrakus und Ephesus ist gleichfalls seine Erfindung. Sie verhalf ihm zu einer Eröffnungsscene, die fast wie eine unzeitige Reminiscenz aus den beliebten Schauer- und Rachestücken jener Epoche uns mahnt. Wir erinnern uns unwillkürlich der spanischen Tragödie, des Titus Andronicus, wenn der Herzog den unglücklichen alten Mann ganz gelassen zum Tode verurtheilt, weil er unwissentlich den über seine Landsleute verhängten Bann gebrochen. Die Erlaubniß,

den Rest des Tages zu Bemühungen um das Lösegeld zu verwenden, mildert den Eindruck wenig oder gar nicht. Man fragt sich mit Recht, warum es denn diesem gerechten, menschenfreundlichen Herzoge garnicht einfällt, dem unmenschlichen, hier ohnehin nur dem Buchstaben nach anwendbaren Gesetze durch heimliche Gewährung des Lösegeldes die Spitze zu brechen: ein psychologischer Widerspruch, dessen Gleichen man in den spätern Werken des Dichters vergeblich suchen wird. Ueber der ganzen bunten und überlustigen Handlung schwebt dann diese dunkle Wolke in den mehrfach anklingenden Mahnungen an die Todesgefahr, die auch den Antipholus beständig bedroht. Den Schluß endlich bildet eine mit starken Gefühlsergüssen gewürzte Erkennungs- und Wiederfindungsscene in wirksamstem Bühnenstyl. Bei Plautus macht das Zusammentreffen der beiden Brüder einfach den komischen häuslichen Irrungen ein fröhliches Ende, der treue und lustige Sklave kommt dem etwas sehr einfachen Witz der beiden verdutzten Herren durch seine geistigen Hebammenkünste zur Hülfe. Er wird dafür freigelassen und schwelgt in der Hoffnung, als Auctionator zu fungiren, da der Epidamnische Menächmus seine Güter verkauft, um mit dem wiedergefundenen Bruder in die Heimath zu ziehen. Dafür zeigt uns Shakspeare den feierlichen Todesgang des greisen Aegäon, den der sentimentale Herzog ganz gemüthlich tröstend begleitet, fast wie jener höfliche Gascogner, der dem Kriegsgefangenen achselzuckend bemerkte: „Demandez-moi toute chose, mais pour la vie, pas moyen.“ Der Alte wird von dem endlich gefundenen Sohne verleugnet.

Wir hören seine schwungvolle Klage, deren Styl an die besten Zeiten der Shakspeare'schen Tragödie erinnert:

„Auch nicht die Stimm'? O Allgewalt der Zeit!
Lähmst und entnervst du so die arme Zunge
In sieben kurzen Jahren, daß mein Sohn
Nicht meines Grams verstimmten Laut mehr kennt?
Ward gleich mein runzlich Angesicht umhüllt
Vom flock'gen Schnee des saftverzehr'nden Winters,
Erstarrten gleich die Adern meines Bluts,
Doch hat die Nacht des Lebens noch Gedächtniß,
Mein fast erloschnes Licht noch matten Schein,
Mein halbbetäubtes Ohr vernimmt noch Töne
Und all die alten Zeugen trügen nicht
Und nennen dich mein Kind, Antipholus!"

Dann erscheint, von den streitenden Parteien angerufen, die ehrwürdige Aebtissinn, die Zwillinge treten sich gegenüber, Aegäon findet in einem glückseligen Augenblicke Gattinn und Kinder wieder, der Herzog vergißt sein grausames Gesetz, um die vom Schicksal selbst intonirte Versöhnungssymphonie nicht zu stören, und die Farce würde enden wie ein Melodram, wenn nicht ein paar harmlose Späßchen der beiden Dromio's den neckischen Grundton zu guter Letzt wieder anklingen ließen.

Wir möchten es nun keineswegs auf uns nehmen, in diesem ganzen dunklen Einschlag, der die Farben des grell bunten Bildes ein wenig dämpft, eine von jenen tiefen psychologischen Intentionen nachzuweisen, deren Aufsuchung dem Kenner Shakspeare's in ähnlichen Partieen späterer Lustspiele so oft reiche Ausbeute gewährt und unter den eigenthümlichen Reizen des Dichters nicht die letzte Stelle einnimmt.

Shakspeare's Absicht ging hier über die Gewinnung fester dramatischer Umrisse und größerer Spannung schwerlich hinaus. Dagegen gelangt die ihm eigene, nachdenklich-sinnige Betrachtungsweise des Weltlaufs, seine Neigung für Erwägung sittlicher Probleme, sowie jene durch die Derbheit seiner Sprache keineswegs beeinträchtigte Keuschheit seines Gefühls schon in diesem Jugendversuch zu mannigfaltigem Ausdruck. Eine Vergleichung der „Irrungen" mit den „Menächmen" giebt darüber mannigfachen, belehrenden Aufschluß. Bekanntlich gehört „die Komödie der Irrungen" zu den Shakspeare'schen Stücken, in welchen man einen Nachhall der häuslichen Mißverhältnisse zu vernehmen glaubt, denen die Sage einen Antheil zuschreibt an dem Entschlusse des Dichters, seine Heimath und seinen bürgerlichen Beruf mit dem Künstlerleben in der Hauptstadt zu vertauschen. Zweifellos ist es, daß Scenen des häuslichen Unfriedens mit besonderem Nachdruck ausgemalt sind, daß der Dichter ihren Motiven eingehend nachdenkt, daß er namentlich die Theorie der Eifersucht und ihrer Folgen sorgfältiger erörtert, als Plan und Ton des leichten heitern Intriguenstücks es gerade zu fordern scheint. Den Anlaß dazu bot übrigens das plautinische Lustspiel. Shakspeare fand dort den jungen Ehemann vor, der außer sich ist, daß die gar zu sorgsame Gattin sich wie ein Thorschreiber um sein Gehen und Kommen, sein Thun und Lassen bekümmert, da sie doch zufrieden sein sollte, wenn ihr die Mägde gehorchen, wenn die Speisekammer gefüllt ist, wenn es in Kisten und Läden an feiner Wolle, an Gold und Purpur nicht fehlt. Auch jene Auffassung der weiblichen Pflichten, der wir hier im Munde

Luciana's und der Aebtissinn begegnen und welcher später die durch Petruccio unterwiesene Katharina ihren klassischen Ausdruck giebt, sie findet hier ihren Vertreter in der Respectsperson des Stücks, dem ehrwürdigen Vater der Frau, ja sie wird an bequemer Weitherzigkeit sehr übertroffen, wenn der Greis seine Tochter ermahnt, sie solle weder um die Liebschaften noch um die Trinkgelage ihres Mannes sich kümmern und weiter keine Ansprüche machen als den, daß es in der Wirthschaft an Nichts fehle. So sind die Grundzüge der Situation aus dem lateinischen Stück herüber genommen und es wäre mindestens gewagt, aus ihnen einen Schluß auf subjective Stimmungen oder gar auf thatsächliche Lebensverhältnisse Shakspeare's zu ziehen. Eigenthümlich aber ist dem englischen Lustspiel die gründliche Ausführlichkeit, mit der es diese ziemlich rohe Skizze zu einem inhaltreichen psychologischen Gemälde zu erweitern bemüht ist, wenn auch noch lange nicht mit der Virtuosität, die Shakspeare in der Charakterzeichnung später entwickelt, so doch mit unverkennbaren Zügen der ihn auszeichnenden Art. Die geistige Atmosphäre, in welcher diese Partieen des Lustspiels sich bewegen, ist deutlich genug die des oberflächlichen, heitern Welttreibens, welches sich ernster, gemüthlicher Konflikte kaum noch bewußt wird. Man wird etwa an den Ton mancher Scenen von Figaro's Hochzeit und an die Moral der „Mitschuldigen" erinnert, nur daß die Handlung hier noch weniger auf innere Wahrscheinlichkeit Anspruch macht, das flüchtige heitere Spiel noch unbefangener mit den realen Bedingungen des Lebens umspringt. Typisch für diese Kreise und diese Stimmung ist jene Lobrede auf den gefälligen,

freundlichen Schein, jener Katechismus der bequemen und praktischen Konvenienz, in welchem Luciana dem falschen Antipholus seine vermeinte Untreue gegen die Gattinn, ihre eigene Schwester, verweist:

„Hast du die Schwester um ihr Gold gefreit,
So heuchle ihr, dem Gold zu Liebe, Feuer;
Und glühst du sonst wo, thu's in Heimlichkeit,
Dein falsches Lieben hüll' in dunkle Schleier;
Die Schwester lese nicht in deinen Blicken,
Noch laß den Mund die eigne Schmach verkünden,
Daß Huld und Anmuth deine Untreu' schmücken,
Kleid' als der Tugend Boten schnöde Sünden;
Verstellung berg' ihr deines Lasters Flecken,
Und leihe dir der Heiligen Betragen.
Sei heimlich falsch; was mußt du ihr's entdecken?
Wird thöricht wohl ein Dieb sich selbst verklagen?
Willst du sie zwiefach kränken, Unbeständ'ger,
An ihrem Tisch gesteh'n des Betts Verrath?
Schmach hat noch Scheinruhm, übt sie ein Verständ'ger,
Und böses Wort verdoppelt böse That.
Wir armen Frau'n! Gönnt uns doch nur den Glauben,
(Wir sind ja ganz Vertraun!) daß ihr uns huldigt;
Den Handschuh laßt, wollt ihr die Hand uns rauben;
Ihr wißt, wie gern ein liebend Herz entschuldigt.
Drum, lieber Bruder, geht zu ihr hinein,
Liebkos't der Schwester, sprecht ihr freundlich zu:
's ist heil'ger Trug, ein wenig falsch zu sein,
Bringt süßes Schmeichelwort den Geist zur Ruh'."

Mit jenem hingebenden, gläubigen Vertrauen, das hier den Frauen nachgerühmt wird, hat es nun freilich in der Gesellschaft, in welche diese Komödie uns einführt, eine eigne Bewandtniß. Adriana, des Antipholus Gattinn, krankt an den Wirkungen eines viel feineren und gefährlichen Giftes,

als die Matrona der Menächmen. Bei dem Römer haben wir es mit der derben, praktischen Hausfrau zu thun, die es nicht leiden mag, daß der Mann sein Geld zu Weinwirthen und Frauenzimmern trägt. Ihre beleidigende Wachsamkeit, ihr zorniges Toben hat nur zu guten Grund, wenn der Gemahl sich nicht scheut, ihr den neuen Mantel zu stehlen, um ihn einer nichts weniger als platonischen Freundinn zu schenken. Von solchen Beschwerdegründen ist bei des Antipholus Weib nicht die Rede. Wenn ihr Mann auf den Einfall kommt, mit seinen Freunden bei einer Curtisane zu speisen, so thut er es nicht aus gemeiner Untreue, sondern im ersten Aerger über die scandalöse Ausschließung aus dem eigenen Hause, über den Straßenscandal, welchen die Frau (freilich ohne es zu wissen und zu wollen) ihm am hellen Tage bereitet. Im Uebrigen muß jeder Billige seine Partei nehmen, wenn Adriana selbst das Benehmen schildert, mit dem sie dem verdächtigen Trübsinn des Gatten begegnete:

„Es war der Inhalt jeglichen Gesprächs.
Im Bette schlief er nicht vor meinem Mahnen;
Am Tische aß er nicht vor meinem Mahnen;
Allein wählt' ich's zum Text für meine Rede,
Und in Gesellschaft spielt' ich darauf an,
Stets sagt ich ihm, es sei gemein und schändlich."

Ueber den wahren Grund dieser Eifersucht läßt uns das Stück nicht im Zweifel. Die thörichtste und verderblichste der Leidenschaften wird schon in dieser flüchtigen, nur roh umrissenen Jugendskizze mit sicherm Takt an dieselbe Quelle verfolgt, aus der sie in dem berühmten Trauerspiele her-

vorströmt, welches Shakspeare ihrer pathologischen Darstellung später ausschließlich widmete. Es giebt in Bezug auf Färbung und Ton, in Bezug auf Charakteristik und Handlung nicht zwei verschiedenere Stücke als die Komödie der Irrungen und Othello. Eine Vergleichung des edelherzigen, heißblütigen Mohren des Trauerspiels, mit dem albernen, eiteln, keifenden Weibe der possenhaften Komödie scheint von vorn herein eine garnicht aufzuwerfende Frage. Aber alle die ungeheuern Verschiedenheiten beider Erscheinungen beruhen auf Dingen, die hier nicht in Betrachtung kommen: auf Geschlecht, Anlage, Bildung und äußern Verhältnissen. Die Krankheit tritt eben in verschiedenen Organismen und in verschiedenen Graden auf; ihre erzeugende Ursache bleibt dennoch dieselbe: Mißtrauen in die eigene Kraft, verbunden mit einer gesteigerten Vorstellung von dem zu wahrenden Recht. Wenn der siegreiche und gefeierte Feldherr nach seiner Mesallianz sich Gedanken über sein Alter, seine schwarze Farbe, seine ungalanten Manieren macht und darüber das Vertrauen zu seinen Vorzügen und mit ihm das auf die Treue des so wunderbar gewonnenen Weibes verliert, so spricht hier aus jedem Worte Adriana's das schwächliche Bewußtsein einer mehr selbstsüchtigen als eiteln, von leidenschaftlicher Anhänglichkeit an ihr Recht und ihren Besitz und dem Bewußtsein der innern Armseligkeit gleichzeitig geplagten Natur:

„Nahm schon das Alter aller Anmuth Reize
Von meiner Wange? Sein ist dann die Schuld!
Ist stumpf mein Witz? mein Wesen ohne Huld?
Verlernt' ich die gewandte flücht'ge Rede,
Durch seine Kält' und Rauhheit ward sie spröde.

Wenn ihm der Andern muntrer Putz gefällt,
Ist's mein Vergeh'n, was er mir vorenthält?
Was für Ruinen magst du an mir finden,
Die nicht sein Werk? Wenn meine Reize schwinden,
Er will es so, von ihm ein Sonnenblick
Brächt' alle vor'ge Anmuth mir zurück.
Und kann ich nicht durch Schönheit um ihn werben,
Will ich, den Rest verweinend, trostlos sterben!"

So klagt die Arme, da ihr Gemahl die Stunde der Mahlzeit nicht pünktlich einhält. Natürlich bedarf es denn auch zur Beruhigung dieses Sturmes im Glase Wasser keines Gottes mit dem Dreizack. Ein freundlicher Blick von dem Doppelgänger des vermeintlich Ungetreuen genügt, um dem albernen Wuthausbruch eine Versöhnungsscene von demselben Schlage folgen zu lassen. Nachdem sie den vermeintlichen Gemahl ob seines gänzlichen Mangels an Galanterie mit einer Fluth tollster Vorwürfe empfangen, ändert sie plötzlich den Ton:

„Genug, ich will nicht länger wie ein Kind
Die Hand an's Auge thun, und thöricht weinen,
Indeß Gemahl und Diener mich verhöhnt.
Kommt, Herr, zum Essen. Dromio hüt' das Thor.
Wir woll'n heut oben speisen, lieber Mann,
Und tausend Sünden sollst du mir gesteh'n."

Es fehlt denn auch ihren Paroxismen nicht jene bis zum Aberwitz klügelnde und superfeine Dialektik der Leidenschaft, welche Shakspeare schon zur Zeit dieses Erstlingsversuchs der Natur abgelauscht hatte, wenn er sie auch noch nicht mit der Vollendung seiner reifen Jahre auszumalen versteht. So (in Akt 2 Sc. 2) in dem krassen Ausmalen der dem Ehebrecher gebührenden Verdammung, von der die Frau mit betroffen werde, da ihr Mann untreu, insofern diese Untreue

sie, als ein Fleisch mit ihm, gleichfalls vergifte! Und die eigentliche Summe dieser Schilderung derjenigen Eifersucht, welche sich mit den Intentionen der Komödie verträgt (weil sie nämlich in einem oberflächlichen, schwachen Gemüth tiefe Wurzeln nicht schlagen kann) sie wird endlich in jener Scene des vierten Aktes gezogen, da Adriana sich erst in den ärgsten Schmähungen gegen den Gatten ergeht und dann fortfährt:

„Ach, Liebste! Dennoch dünkt er mir der Beste;
Säh'n ihn die Andern nur mit meinem Blick!
Der Kiebitz schreit nur, wenn er fern vom Neste,
Schmäht gleich mein Mund, mein Herz erfleht ihm Glück."

Die Ansicht des Dichters und des gesunden Menschenverstandes, gegenüber dieser fast mit subjectivem Interesse geschilderten Gemüthskrankheit, vertreten nun Luciana, Adriana's Schwester und zum Schluß die Aebtissinn, des Antipholus wiedergefundene Mutter. Auch hier zeigt der englische Dichter seinem Vorbilde sich überlegen. Plautus, wie gesagt, begnügte sich mit dem Papa, welcher der Tochter als alter Prakticus den Rath giebt, sie solle sich als kluge Frau um ihres Mannes Liebschaften und Trinkgelage nicht kümmern, so lange derselbe in Sachen des Wirthschaftsgeldes seine Schuldigkeit thut. Shakspeare, weit feiner, sucht die natürlichen Bundesgenossen des geplagten Ehemanns in den Reihen des schönen Geschlechts. Gleich anfangs führt Luciana, des Antipholus liebenswürdige Schwägerinn, durch einen vollständigen, wohlgesinntesten Ehekatechismus, recht nach dem Herzen Petruccio's, sich ein:

„Thier, Fisch und Vogel folgt als seinem König
Dem Manne stets und ist ihm unterthänig,
Den Menschen, göttlicher, den Weltgebieter,
Der weiten Erd' und wilden Fluthen Hüter,
Dem sein Verstand und seines Wissens Kraft
Den Vorrang über Fisch und Vogel schafft,
Verehrt das Weib als machtbegabten Herrn.
Drum dien' auch du, und folg' ihm treu und gern."

Das Glaubensbekenntniß des bekehrten Käthchen in der „Widerspenstigen" ist nur eine Ausführung dieses Themas. In demselben Sinne wirkt nun Luciana beständig auf ihre Schwester. Selbst als der Doppelgänger des Schwagers anfängt ihr selbst den Hof zu machen, ist sie über solches Beginnen zwar verwundert, aber durchaus nicht entrüstet. Vorsicht und höfliche Rücksicht ist Alles, was sie vom Ehemann für die Frau in Anspruch nimmt. Und noch viel wirksamer und entschiedener spricht die Aebtissinn, die weise, lebenserfahrene Matrone sich aus, in jener Hauptstelle, welche in der That den Eindruck macht, als ob der Dichter hier einmal in eigener Person ein warmes, aus dem innersten Herzen kommendes Wort mit darein fallen ließe, von den strengen Grenzlinien seiner gewöhnlichen Objectivität einmal für einen Augenblick sich eine kleine Erholung gestattend. Es sind die Worte:

„Das gift'ge Schrei'n der eifersüchtigen Frau
Wirkt tödtlicher, als tollen Hundes Zahn.
Es scheint, dein Zanken hindert ihn am Schlaf,
Und daher kam's, daß ihm der Sinn verdüstert;
Du sagst, sein Mahl ward ihm durch Schmäh'n verwürzt;
Unruhig Essen giebt ein schlecht Verdau'n,
Daher entstand des Fiebers heiße Gluth;

Und was ist Fieber, als ein Wahnsinn-Schauer?
Du sagst, dein Toben störte seine Lust;
Wo süß Erholen mangelt, was kann folgen
Als trübe Schwermuth und Melancholie,
Der grimmigen Verzweiflung nah' verwandt?
Und hieraus folgt: durch deine Eifersucht
Ward dein Gemahl von Tollheit heimgesucht!" —

Nicht ohne Interesse sind endlich in diesem Erstlingsversuch des britischen Dichters ein paar theils nationale, theils moderne Züge, die von der Weise seines römischen Musters bedeutsam genug abweichen. Der eine gereicht der englischen Sitte des 16. Jahrhunderts nicht gerade zum Ruhme. Wir sind gewohnt, die Sklaverei als den böseſten Flecken der antiken Gesellschaft zu beklagen und mit dem Gedanken an römische Sitten namentlich die Vorstellung von Rohheit und Härte zu verbinden. Die Schilderung, welche hier der Römer und der Engländer von der Behandlung des Dieners durch seinen Herrn giebt, ist denn doch sehr geeignet, an die bei solch allgemeinen Urtheilen nothwendige Reserve zu mahnen. Wenn man die unglaubliche Menge von Schlägen erwägt, welche die vielfachen Irrungen des englischen Stücks den beiden Dromio's eintragen und damit den gemüthlichen Ton vergleicht, der zwischen Menächmus und Messenio herrscht, so fällt das Lob der humaneren Sitte wenigstens gewiß nicht auf die Seite der modernen Gesellschaft. Es ist der britische, nicht der römische Dichter, welcher das Verhältniß des Herrn zum Diener in den lehrreichen Worten erläutert:

„Weil ich wohl manchmal in Vertraulichkeit
Als meinen Narr'n dich brauch' und mit dir scherze,

Wird frech dein Scherz, der Freundlichkeit vertrauend,
Und stört durch Marktgeschwätz die ernsten Stunden.
Die munt're Mücke tanz' im Strahl der Sonne,
Doch kriech' in Ritzen, wenn der Glanz sich bricht;
Eh' du mich neckst, betrachte meine Blicke
Und modle deinen Witz nach meiner Miene,
Sonst schlag' ich die Manier dir in die Schanze."

Welches denn auch hier und nachher bei jeder passenden Gelegenheit gründlich geschieht. Dem gegenüber macht bei Plautus des Messenio muthige Treue und seine endliche Belohnung durch die Freilassung einen, wenigstens für mein Gefühl, wohlthuenden Eindruck. Dagegen ist der Vortheil wiederum gänzlich auf Shakspeare's Seite, wo irgend Motive ernster Sittlichkeit in Frage kommen. Es verleugnet sich auch hier keinen Augenblick jenes kerngesunde, sittliche Anstandsgefühl, wenn der Ausdruck erlaubt ist, welches meiner Ueberzeugung nach alle seine mitunter unschönen Derbheiten selbst für junge Leser und Leserinnen unschädlich macht. So ist es ihm nicht in den Sinn gekommen, die Scene mit herüber zu nehmen, in welcher des Plautus Menächmus, ganz unbeschadet seiner Respectabilität, das von der Hetäre ihm aus Mißverständniß anvertraute Gewand als gute Beute davonträgt. Sein Antipholus denkt an der entsprechenden Stelle keinen Augenblick daran, den Goldschmied um die Kette zu betrügen. Eine Stelle, in welcher ein Mann aus der guten Gesellschaft sich einer Naivetät schuldig macht wie die, mit der Menächmus sich seines guten Glückes bei der gastfreundlichen Dame rühmt, wird man bei Shakspeare vergeblich suchen. Diese Art von Natürlichkeit überläßt der moderne Dichter seinen Rüpeln, oder, sobald sie in der Sphäre der Bildung auftritt, brandmarkt er sie unerbittlich mit dem

Stempel der Lächerlichkeit und der Verachtung. Ganz in dieselbe Reihe gehört auch die Einführung Luciana's. Sie nimmt den bedenklichen Mißverständnissen Adriana's den Stachel, bringt die Möglichkeit einer allseitig befriedigenden glücklichen Lösung und giebt dem Dichter Veranlassung, die Stimmung der Farce, welche er nachahmte, durch Scenen anmuthiger Galanterie im Geschmacke der besten Gesellschaft seiner Zeit ein wenig zu heben. Des Antipholus Werbung in der zweiten Scene des dritten Akts schlägt in dieser Beziehung schon ganz den Ton an, welcher in den Veronesern der maßgebende ist, und dessen Uebertreibungen in „Verlorne Liebesmüh'n" so trefflich parodirt werden. Um unser Urtheil kurz zusammen zu fassen: die Komödie der Irrungen zeigt Shakspeare noch abhängig von einem Vorbilde, welches ihn keineswegs in die seinem Genius eigenthümliche Richtung weist. Die Führung der Intrigue ist ihm niemals Hauptaufgabe geworden, sowie sie denn auch in vielen seiner besten Arbeiten Manches zu wünschen läßt. Gleichwohl zieht er in diesem ersten Versuch auf dem fremdartigen Terrain sich mit nicht gemeinem Geschick aus der Sache; seine Fehler sind auch hier nur die glänzenden Verirrungen der übersprudelnden Kraftfülle. Dabei kommen die tiefern Instincte seines Genius, seine feste, männliche, auch in den Feierstunden der ausgelassenen Laune nie sich selbst verlierende Haltung und seine Richtung auf Beobachtung und Darstellung der sittlichen Welt unverkennbar zur Geltung, wenn auch noch fern von dem klaren Bewußtsein und der dominirenden Gewalt, welche sie später gewinnen. Der Erstlingsversuch Shakspeare's auf dem Gebiete des Lustspiels

ist nach drittehalb Jahrhunderten keineswegs zu dem Range einer bloßen Studie herabgesunken, wenngleich für den Freund und Kenner des Dichters sein literargeschichtlicher Werth neben dem rein poetischen, allerdings und mit Recht schwer in die Wage fällt.

2. Die beiden Veroneser.

Die Veroneser nehmen in der Folio-Ausgabe die zweite Stelle unter den Lustspielen ein, sie werden in dem oft erwähnten Meres'schen Verzeichnisse Shakspeare'scher Stücke vom Jahre 1598 mit aufgeführt und gehören nach Styl und Inhalt sicherlich Shakspeare's frühester Zeit an. Es ist sehr möglich, daß ihre Stellung in jener ersten Gesammtausgabe ihr chronologisches Verhältniß zu den andern Lustspielen richtig bezeichnet. Die Fabel entnahm der Dichter zum Theil einer Episode der „Diana" des hispanisirten Portugiesen Montemayor. Sie war in den achtziger Jahren schon in zwei englischen Uebersetzungen, von Bartholomew Yonge und von Edward Paston vorhanden, und wenn auch nur handschriftlich circulirend, dem Dichter der „Veroneser" jedenfalls zugänglich, der ihr die Geschichte von Proteus und Julia entlehnte. Mannigfache Reminiscenzen aus andern Gedichten flossen wohl in den übrigen Theilen des Lustspiels zusammen, und so entstand eine Fabel, die an Rücksicht auf die Gesetze der Wahrscheinlichkeit die der „Irrungen" nicht sehr übertrifft. Die Trennung der beiden Freunde, nach welchen das Stück genannt wird, eröffnet die Handlung. Den einen, Valentin, treibt Thatendrang und

Lebenslust in die weite Ferne, während der andere, Proteus, als Sklave der Liebe, seufzend und schmachtend, sich selbst ein Gegenstand humoristischen Mitleids, zurück bleibt. Aber auch Valentin wird seine Freiheit nicht mehr lange vertheidigen. Kaum ist er am Hofe vorgestellt, so schlägt sein Stündlein. Des Herzogs Tochter, die schöne Silvia, fesselt ihn an den Dienst „der durch Witz errungenen Thorheit." Wie Proteus, lernt er die Arme in einander zu winden, gleich einem Mißvergnügten; an einem Liebesliede Geschmack zu finden, wie ein Rothkehlchen; allein einherzuschreiten, wie ein Pestkranker; zu ächzen, wie ein Schulknabe, der sein ABC verloren hat; zu weinen, wie eine junge Dirne, die ihre Großmutter begrub; zu fasten, wie Einer, der in der Hungerkur liegt; winselnd zu reden, wie ein Bettler am Allerheiligentage. Auch er, wie Proteus, findet Erhörung und Gegenliebe. Desto saurer macht ihm die feindliche Außenwelt den Weg, „wo ein Moment der Lust erkauft wird mit zwanzig wachen, müden, langen Nächten." Nicht nur daß der Herzog mit Thurio, dem reichen, täppischen, abgeschmackten Burschen, dem ächten, officiellen Bräutigam der Komödie, ihm entgegen tritt. Auch Proteus, der Freund seiner Jugend, vergißt bei Silvia's Anblick Geliebte, Freund, Ehre und Pflicht und schickt im Dienste der souveränen, Alles entschuldigenden Leidenschaft sich an, um jeden Preis das Glück des Freundes zu hindern. Julia, als Page verkleidet herbeigeeilt, muß es mit ansehen, wie der Abgott ihres Herzens für die fremde Dame, die ihn nicht einmal mag, zum Verräther, Denunzianten und Lügner wird, und Valentin's ihm anvertrauten Entführungsplan listig vereitelt.

Aber an Silvia's heldenmüthiger Treue scheitert das Werk des Verraths. Die Prinzessinn folgt verkleidet dem verbannten Geliebten, welcher nun an der Spitze gesetzloser Abenteurer, als romantischer Räuberhauptmann, die Wälder beherrscht. Umsonst ist es, daß Proteus die in die Hände der Räuber Gefallenen befreit und dann zärtlich und stürmisch um den Ritterdank wirbt. Er erntet Nichts, als eine derbe Lection über die Pflichten der Treue, fällt dann dem ihn belauschenden Valentin in die Hände und steht nun wehrlos in seiner ganzen sittlichen Blöße vor dem Freunde und der Geliebten, die er gleichmäßig verrathen. Alles scheint zur tragischen Katastrophe, zu einer gründlichen Rachescene sich vorzubereiten; selbst die urkräftigen Witze der Clowns sind seit dem Beginne des fünften Aktes vollkommen verstummt. Ganz gegen die sonstige Gewohnheit der Komödie sind die Spaßmacher nicht bei der Hand, um die Entscheidung zu guter Letzt durch ein kleines Witzfeuerwerk zu feiern. Da hält urplötzlich der Geist der Buße und Reue seinen Einzug in die Brust des üppigen, meineidigen Proteus. Valentin läßt ihm kaum Zeit, sein Bedauern auszusprechen, als er ihn auch schon seiner Vergebung versichert. Thurio entsagt als verständiger Mensch dem Mädchen, das ihn nicht liebt, und der Herzog, offenbar angesteckt von diesem, Versöhnung, Liebe und Entsagung athmenden Luftstrom, verzeiht nicht nur Valentin, sondern auch den sämmtlichen, von diesem edelherzigen Ritter disciplinirten ehrlichen Dieben und Buschkleppern. Er glaubt auf's Wort, daß jene „gebessert sind, mild und wohl geartet, geschickt zu großen Diensten.“ Valentin empfängt die Ritterwürde mit

Silvia's Hand, Proteus kehrt zu Julia zurück, in deren Angesicht seine wiedergeborene Treue nun plötzlich alle Schönheiten Silvia's noch glänzender und frischer erblickt; die unheildrohende dramatische Verwickelung verschwindet und verduftet, wie ein Morgennebel vor den Strahlen der Sonne, um der Aussicht auf einen heitern, ruhigen Glückstag Raum zu gewähren.

Offenbar schließen die psychologischen Unmöglichkeiten dieser Schlußscenen eine tiefere Wirkung des in den ersten Akten vortrefflich angelegten Stücks wenigstens ebenso aus, als der tolle Wirrwarr, welcher in den „Irrungen" die ernstere Handlung umgiebt. Wir haben es mehr mit einer leichten Skizze zu thun, als mit einem bis an's Ende künstlerisch durchgearbeiteten Werke. Das Interesse wird mehr durch Einzelschönheiten, als durch die harmonische Entwickelung eines bedeutungsvollen Ganzen bedingt. Bei alledem aber wird es durch eine Fülle feiner und glücklicher Wendungen, sowie durch den sprudelnden Humor der komischen Scenen in hohem Grade erregt, und wenn Shakspeare's psychologische Kunst sich hier keineswegs in ihrer ganzen spätern Stärke zeigt, so fehlt doch viel daran, daß sie gänzlich vermißt würde. Der Styl der Veroneser giebt in den gehobenen Theilen des Dialogs ein treffliches Muster jener geistreichen und glänzenden, aber überladenen und gezierten Galanterie, welche Lily in Mode gebracht hatte und mit welcher Shakspeare nachher abrechnete, als er in „Verlorne Liebesmüh'n" ihr ergötzliches Carricaturbild schuf. Auch hier schon wird sie mit Bewußtsein übertrieben, wenn z. B.

Valentin, im Paroxysmus seiner Verliebtheit, seine Silvia gegen die Geliebte des Freundes herausstreicht:

„Und ich will ihr zum höchsten Vorzug helfen;
Sie soll gewürdigt sein der hohen Ehre,
Zu tragen Silvia's Schleppe, daß dem Kleid
Die harte Erde keinen Kuß entwende,
Und durch so große Gunst von Stolz gebläht
Zu tragen weigert sommersüße Blumen,
Und rauhen Winter ewig dauernd halte."

Darauf antwortete denn nun Proteus wohl sehr richtig:

„Was, lieber Valentin, ist das für Schwulst!"

worauf Valentin seine Donna bescheidentlich mit einem Juwel vergleicht, dessen Besitz ihn so reich macht

„als zwanzig Meere, all ihr Sand von Perlen,
Nectar die Fluth, gediegnes Gold die Felsen!"

Doch auch an Stellen, in welchen dieser Bilderreichthum, diese zierliche Eleganz sich mit natürlicher Anmuth und wahrer Empfindung glücklich vermählt, fehlt es durchaus nicht. So u. a. die reizende Schilderung, welche Julia, da sie zu der abenteuerlichen Reise sich entschließt, ihrer Lucetta von der Gewalt ihres Liebesfeuers entwirft:

„Je mehr du's dämpfst, je heller flammt es auf;
Der Bach, der nur mit sanftem Murmeln schleicht,
Tobt ungeduldig, wird er eingehemmt;
Doch wird sein schöner Lauf nicht aufgehalten,
Spielt er ein süßes Lied mit Glanzgestein
Und streift mit zartem Kuß jedwede Binse,
Die er auf seinem Pilgerpfad berührt;
So wandert er durch manche Schlangenwindung

Mit leichtem Spiel zum wilden Ocean,
Ich bin geduldig, wie ein sanfter Strom,
Und Kurzweil acht' ich jeden müden Schritt,
Bis auch der Letzte zum Geliebten bringt;
Dort will ich ruh'n, gleichwie nach Angstbedrängniß
Ein sel'ger Geist wohnt im Elysium."

Die Vorliebe Lily's für silbenstechendes Stachelgerede, für Wortwitze und Concepte wird auch hier namentlich in den Gesprächen der Clowns, oft mit Glück und glänzendstem Witz, doch nicht selten auch bis zum ermüdenden Uebermaß cultivirt. Mitunter wird die Handlung durch lange Gespräche aufgehalten, die keinen Zweck haben, als die Bravour des Dichters in diesen humoristischen Exercitien zu zeigen: So gleich im Anfange das Gespräch zwischen Proteus und Flink, worin dem letztern bewiesen wird, daß er ein Schaf ist, weil er, von seines Herrn unverhoffter Abreise sprechend, einen Witz auf ship und sheep einfließen ließ. Dann spielt das Stück eine gute Strecke lang weiter über das Thema „laced mutton" und „lost mutton", in der Schlegel'schen Uebersetzung trefflich wiedergegeben durch „geputztes Lamm" und „verdutztes Lamm". Nachdem hierauf noch eine ganze Reihe von Wortspielen den gewöhnlichen Angriffen des Clown auf die Börse des Kavaliers als Deckung gedient haben, erfahren wir als Resultat der ganzen Scene: daß Flink einen Brief an Julia bestellt hat. Es versteht sich übrigens, daß diese Bemerkung über den manierirten Styl der „Veroneser" nicht etwa eine Verkennung oder Mißachtung des köstlichen Humors in sich schließt, mit welchem gerade hier die Rollen der Clowns durchgeführt

sind. Der pfiffige, scharf blickende, bis zur Unverschämtheit vorlaute Flink und der tölpelhafte, treuherzige Lanz nebst Crab, seinem hartherzigen Köter, der bei dem Abschiede seines Herrn auch nicht eine Thräne vergoß und die mehr als gute Behandlung mit ächt cynischem Undank vergilt; sie vertreten die beiden Grundtypen der niedern Spaßmacher so trefflich, wie wir sie bei Shakspeare kaum wiederfinden. Lanzelot Gobbo im „Kaufmann", offenbar eine Reminiscenz an Lanz, kann sich mit seinem ältern Vorbilde keineswegs vergleichen.

Das geistige Element nun, in welchem alle diese zum Theil nur skizzenhaft ausgeführten, aber wenigstens trefflich angelegten und vom Glanz des Lebens strahlenden Gestalten sich bewegen, ist, noch weit entschiedener als in den „Irrungen", der sorglose Genußtrieb einer kraftstrotzenden, glücklich begabten, mit den ernsten Seiten des Lebens noch unbekannten, resp. sie ignorirenden Jugend. Wie er im Aufflammen der begehrlichen, dem heißen Blute entströmten Jugendliebe seinen entschiedensten Ausdruck findet, so bildet denn diese hier auch recht eigentlich den Mittelpunkt, um welchen die Handlung fördernd oder abwehrend sich dreht, während die mehr zuschauenden und reflectirenden Träger der komischen Partien ihrer Anregung und Beobachtung gleichfalls für ihre besten Einfälle verpflichtet sind. Nicht als principieller Gegensatz, sondern mehr als Ausgangspunkt der Schilderung, als Folie, welche die Wirkung hebt, steht ihr, wie später in „Viel Lärmen um Nichts" das kecke Selbstgefühl des im Gefühl der Freiheit schwelgenden Junggesellen gegenüber, der über die Liebe einstweilen spottet, um sich

doch irgendwie mit ihr zu beschäftigen, bis auch für ihn die Stunde des Genusses schlägt. Ihn vertritt Valentin, in manchem wesentlichen Zuge die vorbereitende Skizze zu dem später in Benedict so trefflich ausgeführten Charakterbilde. In ein paar klassischen Zügen schildert Flink diese glückliche Zeit, in welcher sein Herr „wie ein Hahn zu krähen pflegte wenn er lachte, und wenn er einherging, wie ein Löwe zu wandeln: wo er nicht fastete als gleich nach dem Essen, und finster blickte nur wenn das Geld auf die Neige ging." In dieser Stimmung hält er an den liebeskranken Proteus die weisliche Anrede:

„Du hast nur zuviel Ohr dafür zu lieben,
Wo Hohn mit Gram erkauft wird, Sprödesehn
Mit Herzensseufzern, ein Moment der Lust
Mit zwanzig wachen, müden, langen Nächten.
Gewonnen ist's vielleicht ein schlimmes Gut;
Verloren ist doch schwere Müh' gewonnen.
Und immer ist's durch Witz errungne Thorheit,
Wo nicht, ist's Witz durch Thorheit überwältigt."

Fast scheint der Verliebte dem altklugen Mentor Recht zu geben, wenn er selbst seinen Zustand schildert:

„Du süße Julia, hast mich verwandelt;
Verhaßt ist Wissenschaft, die Zeit verlier' ich.
Trotz biet' ich gutem Rath, die Welt Nichts achtend;
Krank ist mein trüber Sinn, in Leid verschmachtend."

Und nicht nur trüben Sinn und Leid bringt ihm die Leidenschaft. Es ist fast, als hätte die nachfolgende Entwickelung ausdrücklich den Zweck, das ernste Wort Valentin's zu bestätigen, welches die Liebe, nämlich diese sinnlich begehr-

liche Gluth der unreifen Jugend, mit dem Wurm vergleicht, der die frische Knospe zernagt, ehe sie aufgeblüht:

„Daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt
Und jeder künft'gen Hoffnung schöne Frucht."

Selbst Valentin's wackere, kräftige Natur wird durch den ersten Zug aus dem Taumelkelch nicht nur lächerlich, wie Flink ihn schildert, sondern auch schwülstig geschmacklos, wie wir selbst es als Ohrenzeugen erfahren. Mit naivster Offenheit bekennt er sich zu dem Egoismus des Genußtriebes, in den an den Freund gerichteten Worten:

„Verzeih'! auch kein Gedanke mehr an dich,
Denn jeder ist Begeist'rung für die Liebste."

Das hat nun freilich im Munde des edelherzigen Kavaliers nichts Ernstliches zu bedeuten: Valentin wird nur rücksichtslos, aber nicht untreu, böse und tückisch, wie der feiner gebildete, reicher begabte Proteus. Die Entwickelung des Letzteren würde zu den besten Shakspeare'schen Charakterbildern zu zählen sein, wenn die übereilte, opernhafte Katastrophe sie nicht unterbräche und störte. Auch so bleibt sie eine trefflich angelegte Satire gegen jene ästhetische Afterbildung, für welche die schöne Form den Inhalt des Lebens adelt, die sich durch geistreiche Sophismen mit den Forderungen des Verstandes, durch Sentiments mit der Stimme des Herzens abzufinden weiß, während sie frischweg nach dem Grundsatze handelt: Erlaubt ist, was gefällt; gegen die Göthe, dessen Namen sie mehr als irgend einen andern gemißbraucht hat, das treffende Wort sprach: „Geht mir mit dem sentimentalen Volk; es werden, kommt die Gelegenheit, nur schlechte

Gesellen daraus". Diese spiegelglatte und sammetweiche, fein gebildete und überkluge sentimentale Genußsucht findet denn in Proteus, dem Veränderlichen, ihren garnicht zu verkennenden Vertreter. Seine frühreife, glänzende Bildung bezeugt ihm Valentin mit dem Enthusiasmus der bewundernden Freundschaft. Er nennt ihn an Jahren jung, alt an Erfahrung, unreif sein Alter, doch sein Wissen reif, vollkommen an Gestalt und Geist, an jeder Zierde reich, die Edle schmückt. Seine Erfolge bei Julia, seine Gewandtheit im geistreichen Wort- und Witzgefecht, die elegante Dialektik, welche ihm in jedem Augenblicke gegen die Stimme des Gewissens zu Gebote steht, bestätigen diese Schilderung in jeder Scene. Beim ersten Auftreten entwickelt er einen wahren Luxus liebenswürdigen, weichen Gefühls. Ein inniger, zarter Verkehr der Seelen wird ihm die bevorstehende körperliche Trennung vom Freunde ertragen helfen: Seiner soll Valentin gedenken, wenn er schöne, merkenswerthe Dinge auf seinen Reisen erblickt, ihn zu sich wünschen, wenn Gutes ihm begegnet, in Gefahren die Drangsal seinem heiligen Gebete empfehlen; denn beten will er für den lieben, abwesenden Freund: ein ordentlich erbauliches Bild einer edlen, wohlgebildeten, zartempfindenden Jünglingsseele. Fast glauben wir, daß der derbere Genosse ihm unrecht thut, wenn er hier eine kleine, beißende Bemerkung über den muthmaßlichen Inhalt des Gebetbuchs fallen läßt, über die seichten Mährchen von tiefer Liebe, aus denen Proteus seine Andacht nährt. Die glänzende Aufnahme, welche das „seichte Mährchen" von seiner Herzensqual bei Julia findet, läßt die wehmüthig sentimentale Stimmung seines Gemüths denn

bald zu einem recht normalen Gemische zärtlicher Hingebung und selbstzufriedener Gelassenheit heranreifen. Seine mädchenhafte Verstellung, gegenüber dem Vater, führt das Gebot der Trennung herbei. Er findet kein Wort, dasselbe zu kreuzen; um so zierlicher malt er die launischen Wechsel des Liebesglückes unter dem Bilde des abwechselnd von Sonne und Wolken beherrschten Apriltages sich aus; um so reichlicher entströmen seinen beredten Lippen beim Abschiede die Schwüre der bekannten, ewigen Treue:

„Und wenn am Tag' mir eine Stund' entschlüpft,
In der ich nicht um dich, o Julia, seufze,
Mag in der nächsten Stund' ein schweres Unheil
Mich für Vergessenheit der Liebe strafen."

Dann ergiebt er sich mit nobler Gelassenheit in den Willen des Vaters und begleitet Julia's lautlosen Abschied mit der treffenden Bemerkung:

„Ja, treue Lieb' ist so, sie kann nicht sprechen,
Mit Thaten schmückt sich Treu' und nicht mit Worten."

Alles was wir von diesem Augenblicke an von ihm sehen und hören, ist denn auch gleichsam eine fortlaufende Illustration dieses Kernspruchs, in welchem wohl der innerste Gedanke des Gedichts sich zusammendrängt: und zwar eine Illustration in der sehr wirksamen Form des abschreckenden Beispiels. Der bloße Anblick Silvia's, die noch dazu als Geliebte des Busenfreundes ihm vorgestellt wird, genügt, um die ganze Grundlage dieser von dem veränderlichen Winde der Phantasie und des heißblütigen Genußtriebes beherrschten Schönseligkeit über den Haufen zu werfen. Willenlos er-

giebt das zarte Seelchen sich der ersten Versuchung, nicht in der Selbsttäuschung der blinden, naturkräftigen Leidenschaft, auch nicht mit der verwegenen Entschlossenheit, mit der Shakspeare's tragisch angelegte Egoisten dem vollkommen klar erkannten Sittengesetze rebellisch entgegen treten. Proteus verliert keinen Augenblick das Bewußtsein seiner Schuld. Er ist naiv genug, sich das selbst im Augenblicke der schlimmen That zu gestehen. Er hätte auch eigentlich Nichts dawider, wenn irgend eine Wunderwirkung ihn unvermuthet zum siegreichen Tugendhelden erhöbe. Nur Anstrengung, Unbequemlichkeit und Schmerz möchte der wohlerzogene Jüngling selbstredend um jeden Preis vermeiden:

„Kann ich verirrte Liebe heilen, sei's,
Wo nicht, erring' ich sie um jeden Preis!"

Das ist der Entschluß, mit dem er der Versuchung entgegen tritt, nachdem er ihre Natur und Größe soeben in den verzweifelt naiven Worten sich eingestanden:

„Wie eine Gluth die andre Gluth vernichtet,
Sowie ein Keil den andern Keil vertreibt,
Ganz so ist das Gedächtniß vor'ger Liebe
Vor einem neuen Bild durchaus vergessen.
Ist es mein Aug', ist's meines Freundes Lob,
Ihr ächter Werth, mein falscher Unbestand,
Was Unvernunft so zum Vernünfteln treibt?"

Das Resultat dieses Vernünftelns der Unvernunft bleibt denn auch natürlich nicht lange zweifelhaft. „Ich bin mir selber näher, als der Freund", das ist der garnicht sentimentale Gemeinplatz, der in aller dieser Aesthetik und Schönseligkeit am Ende den Ausschlag giebt. Er gesteht sich ein, daß es Meineid ist, Julia zu verlassen, Silvia zu begehren,

den Freund zu kränken. Aber der Gott der Verliebten, der gebrochner Schwüre lacht, er läßt es auch an Entschuldigungen nicht fehlen:

„Erst huldigt' ich dem schimmernden Gestirn,
Jetzt bet' ich an den Glanz der Himmelssonne!
Man bricht bedachtsam unbedacht Gelübde,
Dem fehlt's an Witz, dem ächter Wille fehlt,
Den Witz zu brauchen, gut für schlecht zu wählen!"

Dies die Erwägungen, mit denen der Entschluß gefaßt wird. Sie leiten eine so artige Nichtswürdigkeit ein, als sie je von dem weiten Mantel der Liebe bedeckt wurde: den Entführungsplan des Freundes an den Herzog verrathen, Valentin in die Verbannung treiben, den Herzog schmeichelnd betrügen, dann alle Künste der Verführung gegen die hülflose Silvia aufbieten, bis zu systematischer Verleumdung des abwesenden Freundes: dieser ganze Apparat der Nichtswürdigkeit hat nun für den Standpunkt des souveränen Gefühls wenig Verletzendes mehr. Die Geständnisse kommen mit einer gedankenlosen Naivetät heraus, die ihnen, freilich ohne sie sittlich zu rehabilitiren, doch so ziemlich den tragischen Stachel nimmt. Man wird an Basilio im Barbier erinnert, wenn die Verleumdung und zwar die allein wirksame durch den unverdächtigen Freund, als bestes Gegengift gegen die Liebe in Vorschlag gebracht und ohne Skrupel acceptirt wird, nach der klassischen, durch den Herzog erdachten Entschuldigung:

„Wo euer Lob ihm nicht von Nutzen ist,
Kann euer Lästern ihm nicht Schaden bringen,
Und drum kann solch ein Dienst euch nicht verletzen,
Da euch ein Freund um dieses Opfer bittet!"

Die schmähliche Niederlage, welche Silvia's Treue dem frechen Angriffe bereitet, bleibt ohne die geringste Wirkung auf diese Bethörung. Silvia schickt den falschen, meineidig treulosen Mann mit Verachtung fort, sie quält und martert ihn; umsonst, dem Hündchen gleich, wird seine „Liebe" nur hingebender mit jedem Fußtritt, den sie empfängt. Das verunglückte Manöver mit Lanzen's Hund zeichnet die Karrikatur dieses ehr- und zwecklosen Treibens mit nicht eben feinem, aber schlagendem Witz. Bis zu völliger Sinnlosigkeit steigert sich die Verblendung der Leidenschaft. Nicht nur, daß Julia in der Pagenkleidung, in täglichem, genauem Verkehr, von dem Manne, der ihr noch vor kurzem ewige Treue schwur, nicht erkannt wird. Auch ihre beständigen, sehr durchsichtigen Anspielungen finden kein Verständniß. Mit einem wahren Cynismus des Leichtsinns fragt der Ritter den vermeintlichen Pagen, warum dieser denn die verlassene Julia beklage? Als auch der glückliche Zufall, der ihm zu den Ehren eines romantischen Ritterdienstes hilft, ohne Wirkung bleibt, schreitet er gar zu brutaler Gewaltthat. Es wäre ein wirkungsvollstes Bild der grauenhaften Verwüstung, welche der schrankenlose Genußtrieb, die Spinneweben der sentimental-ästhetischen Moral zerreißend, gerade in den begabtesten Naturen zu Wege bringt, wenn nicht die brüske Wendung der Katastrophe, die durchaus oberflächlich motivirte Bekehrung, Besserung und Begnadigung, die festen Umrisse des Bildes wieder verwischte und den bedeutungsvollen ethischen Gehalt dieser schon ächt shakspearisch angelegten Rolle in der spielenden Lösung des Knotens wieder verflüchtigte.

Noch schlimmer kommt die Männerliebe hier fort in ihrem dritten Vertreter, dem vom Herzoge für Silvia ausgesuchten Thurio. Mit seinen dünnen Beinen, seinem braunen Gesicht, seinem albernen Geschwätz, seiner Feigheit, seinem nüchternen Egoismus, seinem Alles gut machenden Gelde und der gänzlichen, unschädlichen Nullität seiner Erscheinung ist er in jedem Zuge der regelrechte Bräutigam der Komödie, die passende Zielscheibe für den Witz der begünstigten Liebhaber, die Folie ihrer glänzenden Eigenschaften, der erwünschte Beweis für die Ohnmacht der conventionellen Vortheile und des materiellen Besitzes gegen die Geschenke der freigebigen Natur, wie eben das hoffnungsfreudige Selbstgefühl der Jugend sie so gern sich ausmalt. Kaum günstiger wird der alte Herzog gezeichnet. In der Wahl der Mittel für seine väterlichen Zwecke ist er nicht delikater, als Proteus, der sie ihm bietet. Valentin findet es ganz glaublich und in der Ordnung, als der Mann in den gesetztesten Jahren, der Vater seiner Geliebten, ihn um Rath bittet in einem vorgeblichen, ganz außerordentlich cavaliermäßigen Liebeshandel, und seine plötzliche Güte am Schlusse kommt wohl, ohne Shakspeare zu beleidigen, mehr auf Rechnung des fünften Aktes, als des Charakters, den der Dichter bis dahin in ihm voraussetzen ließ.

In viel günstigerer Färbung, durchaus auf der Lichtseite des Bildes, treten die beiden Mädchengestalten hervor. Man könnte sie fast als Gegenbeweis, als Zeugniß für die unbedingte Objectivität Shakspeare's den Vermuthungen entgegen halten, welche in den zänkischen, bösen Weibern mehrerer Stücke seiner ersten Periode Reminiscenzen aus des

Dichters eigener Häuslichkeit zu erblicken geneigt sind. Zwar die allgemeinen Urtheile der Männer über das zarte Geschlecht sind von Spuren jener ungalanten Stimmung noch keineswegs frei. Als der Herzog über die Erfolglosigkeit der Geschenke bei seiner (vorgeblichen) Geliebten klagt, belehrt ihn Valentin:

„Ein zweites schickt, ermüdet nicht im Lauf;
Verschmäht zuerst, weckt später Sehnsucht auf.
Lobt, schmeichelt, preis't, vergöttert ihre Gaben,
Auch schwarz, laßt sie ein Engelsantlitz haben.
Der Mann, der keine Zung' hat, ist kein Mann,
Deß Wort nicht jedes Weib gewinnen kann."

Und nicht viel besser, nicht ohne ironischen Beigeschmack, schildert Proteus die Künste, welche im Reiche fashionabler Liebe jener Tage in Ansehn standen:

„Singt, daß ihr auf der Schönheit Weihaltar
Ihr eure Thränen bringt, das Herz;
Schreibt, bis die Tinte trocknet, macht sie fließen,
Mit euren Thränen, rührend sei der Vers,
Daß er beglaub'gen mag die Herzensliebe:
Denn Orpheus Laut' erklang von Dichtersehnen;
Dem goldnen Ton erweicht sich Stein und Erz,
Zahm ward der Leu, der Leviathans-Riese
Entstieg der Fluth, um auf dem Strand zu tanzen" ꝛc.

Doch dieser ziemlich oberflächlichen und übermüthigen Auffassung weiblicher Schwäche und Eitelkeit entsprechen durchaus nicht die Damen, mit welchen die so erfahrenen, ihrer Sache so gewissen Ritter zu thun bekommen. Julia, wenn auch durchaus keine heroische, sittlich starke Natur, gewährt gleichwohl ein reizendes Bild weiblicher, hingebender Gefühlsinnigkeit und selbstverleugnender Treue, durch einen

seinen Zug mädchenhaften, ein wenig kokettirenden Selbstgefühls sehr glücklich gehoben. Shakspeare verdankte diesen Zug, ich meine die lustige Eroberung und Verleugnung des ersten von Proteus kommenden Liebesbriefes, der Diana des Montemayor. Aber die meisterhafte, so graziöse als wahre Inscenesetzung ist ganz sein Verdienst. Es giebt nichts Zierlicheres und Anmuthigeres als dieses kleine weibliche Anstands-Gefecht zwischen Julia und der nicht minder schlauen und geschickten Lucetta: dies trotzig tugendhafte Abweisen der doch so ersehnten Vermittlerinn, das Zurückrufen der mit berechneter Langsamkeit sich Entfernenden, nachher das Zerreißen des Briefes und das Aufbewahren der Fetzen: Alles das ist Natur und Leben, wie nur die Hand des Meisters sie zeichnet. Mit Julia's Sprödigkeit nimmt es übrigens nach Lesung des Briefes ein schleuniges Ende, und ihr weiteres Auftreten ist ein fortlaufender Beweis einer Hingebung, die an die Helena in „Ende gut Alles gut" und an das „Käthchen von Heilbronn" weit eher erinnert, als an die kecken selbstgewissen Gestalten der Rosalinde und Viola, mit denen man sie, blos um der ganz äußern Aehnlichkeit der Situation willen, wohl hat vergleichen wollen. In der demüthigendsten und peinlichsten Lage, als Vertraute der Liebesgeheimnisse ihres Ungetreuen, als Vermittlerinn seiner strafbaren Intriguen, entwickelt sie ein fast verletzendes Uebermaß von Güte, Versöhnlichkeit und unwandelbarer Treue. Man ist fast versucht, ihren Edelmuth zum Theil auf Rechnung der Schwäche zu setzen, ihr weniger den Willen, als die Kraft des Hasses und der Rachsucht abzusprechen. Denn von innerer Resignation ist sie natürlich weit entfernt. Sie

will für Proteus um Silvia werben, aber so kalt, wie sie die Antwort wünscht. Mit keineswegs hoffnungslosem Selbstgefühl vergleicht sie sich mit Silvia's Bilde, dem sie die Augen auskratzen würde, wenn seine Herrinn den Proteus liebte. So steht denn auch ihre Versöhnlichkeit bei der Schlußkatastrophe keineswegs in dem innern Gegensatze gegen ihre frühere Erscheinung, wie des Proteus plötzliche Besserung. Sie ist das noch skizzenhafte, aber richtig ausgeführte Bild hingebender, in der Liebe sich selbst vergessender Weiblichkeit, wie der Dichter später, mit reicheren Farben und vollendeterer Kunst es noch mehrmals ausgeführt hat. Weit kräftiger und gesunder ist der Charakter Silvia's entworfen, der eigentlichen Heldinn des Stücks. Hier ist der Familienzug der Rosalinden und Viola's ganz unverkennbar, ja selbst an Imogen wird man hin und wieder erinnert. Was diese ganze Gruppe weiblicher Gestalten (auch Porcia und die Prinzessinn in „Verlorne Liebesmüh'n" stehen ihr wenigstens nahe) was sie so glücklich aus der reichen Gallerie Shakspeare'scher Frauen hervorhebt, ist der vorsichtig abgemessene Zusatz klaren Verstandes und entschlossener Willenskraft, der den weichen Grundstoff der weiblichen Natur widerstandsfähig macht für den Kampf mit dem Leben, ohne ihm gleichwohl seine Biegsamkeit und Anmuth zu rauben. Der maßvollen und durch ächte Herzensgüte geadelten Superiorität ihres Wesens, gegenüber den in Gefühl und Phantasie aufgehenden weichern Naturen, werden wir in dem Verhältnisse Viola's zu Olivia, Rosalindens zu Celia, Beatricens zu Hero wieder begegnen. Die Art, wie sie der Werbung Valentin's, ohne sich das Geringste zu vergeben,

ermuthigend entgegen kommt, die vollendete Eleganz ihrer Haltung zwischen Thurio, dem nüchternen, aber durch den Vater und die Verhältnisse begünstigten Alltagsmenschen, zwischen Proteus, dem geistreichen, schönen, gefährlichen Verführer, und zwischen dem bevorzugten Manne ihres Herzens legt vollgültiges Zeugniß ab für ihre Meisterschaft in den Künsten der feinen Gesellschaft wie für ihre geistige Begabung. Der edelste Kern ihrer goldächten Natur aber wird erst in der Prüfung des Mißgeschicks enthüllt. Ihr Auftreten gegen das verwegene Andringen des Proteus wäre mustergültig, durch Würde und Wärme des Gefühls den besten Shakspeare'schen Frauenscenen ebenbürtig, hätte der Dichter nicht einen Zug seltsamer Koketterie hinein gemischt, der ohne Frage die Harmonie ihrer Erscheinung stört. Ich meine die Uebersendung ihres Bildes an Proteus. Wenn man eben gehört hat, wie sie den schlauen, meineidigen, falschen, treulosen Mann nach Hause schickt; wie sie sich verwahrt gegen die Schwäche und den Unverstand, der Schmeichelei des in Trug und Falschheit Geübten zu trauen, und wenn man dann in ihrem Munde den Worten begegnet:

„Mich freut es nicht, zum Götzen euch zu dienen;
Doch da es gut für eure Falschheit paßt,
Nur Schatten, falsch Gebilde anzubeten,
Schickt zu mir morgen früh, ich send' es euch",

so erinnert man sich unwillkührlich jener Anna in Richard III., die, eine trostlos jammernde Wittwe, an der Bahre des Gatten von dem tausendfältig verfluchten Mörder desselben den Ring sich aufdrängen läßt und mit den Worten: „Nehmen ist nicht geben" die Kapitulation ihres Herzens er-

öffnet. Man ist versucht, einen schlimmen Ausgang zu fürchten. Aber bald erscheint Silvia's kluge, entschlossene Treue im glänzendsten Lichte. Sie folgt dem Geliebten in Noth und Gefahr, zeigt gegen den Versucher, als er in Gestalt eines Helden und Retters sich naht, sich eben so fest, als früher gegen den Meister schmeichelnder Galanterie, und so trägt sie denn zu dem romantisch-phantastischen Schluß des Stückes das Ihrige bei. Das ganze Ensemble dieses Schlusses: Valentin, als Räuberhauptmann den Tag des gefühlvollen Schäfers lebend, seine Zeit theilend zwischen Belauschen der Nachtigallen, Seufzen, und dem Bestreben, seinen edlen Räubern höfliche Manieren gegen Reisende beizubringen, schließlich gar bereit, seinen ganzen Anspruch an Silvia dem meineidigen, ehrlosen Proteus abzutreten, blos weil dieser, auf der That ertappt, ein Wort der Reue gesprochen; dann Silvia, welche diesen seltsamen Edelmuth durchaus nicht befremdend noch beleidigend findet, ferner der zu Liebe und Treue für seine Julia urplötzlich bekehrte Proteus; diese ganze Anhäufung opern- und mährchenhafter, psychologisch garnicht oder ungenügend motivirter Effecte bildet nun freilich einen merkwürdigen Gegensatz gegen die Anfänge trefflicher, Shakspeare's würdiger Charakteristik, welche die ersten Akte des Lustspiels ohne Frage enthalten. Das Stück ist eben ein glänzendes, dramatisches Jugendexercitium im galanten Styl, gewürzt durch ein reichliches Maß häufig derber, aber sprudelnd witziger, volksthümlicher Komik, nicht ohne Leichtfertigkeiten in der Komposition, ja nicht ohne psychologische Incongruenzen, aber auch geziert durch glückliche, ächt künstlerische Blicke in die Geheimnisse

des Herzens, wie in das innere Getriebe des Weltlaufs, welche den spätern Meister auf diesen Gebieten bereits ahnen lassen und gegen die „Komödie der Irrungen" einen merklichen Fortschritt bezeugen.

3. Ein Sommernachtstraum.

Im Begriff, Shakspeare's Sommernachtstraum zum Gegenstand einer kritischen, oder meinetwegen ästhetischen Darstellung zu machen, muß ich nicht fürchten, den Freunden und Verehrern dieses wunderbaren Gedichts wie der Botaniker zu erscheinen, der eine seltene Prachtblume unbarmherzig zerpflückt, um an ihren goldenen Staubfäden und Stempeln, an ihren Nektargefäßen und den Blättern ihrer Krone seine Gelehrsamkeit zu entwickeln? Werden seine Detailbeschreibungen den Naturfreund entschädigen für den Schmerz über die Zerstörung des herrlichen Ganzen? Wird der gute, unverdorbene Geschmack dessen vollen, unvermittelten Genuß jener zergliedernden und zerstörenden Erkenntniß nicht vorziehen? Die Frage ist für den Ausleger des Sommernachtstraums kaum zu umgehen. Es giebt in der That im Gebiet der Natur und der Kunst Erscheinungen, die schlechterdings mit der elementaren Gewalt des untheilbaren Ganzen auf uns wirken, die vor Allem gesehen, gehört, empfunden werden wollen. Es ist der Schöpfungshauch reiner, ungefälschter Naturkraft, der hier Alles entscheidet; wer ihn fühlt, glaubt des Erklärers nicht zu bedürfen, wer ihm verschlossen bleibt, der wird den besten Erklärer nimmer verstehen. Und daß Shakspeare's Sommernachtstraum, die-

sen elementaren, aller Analyse spottenden Gewalten des Wohllauts, des naivsten Gefühlsausdrucks und einer unendlich zarten, sinnigen Naturanschauung einen überaus großen Theil seiner bekannten bezaubernden Wirkung verdankt, das fühlt jeder sinnige Leser des Gedichts besser, als es hier in Worten sich aussprechen ließe. Es ist aber auch nicht meine Absicht, weder das Stück, wie man wohl sich auszudrücken pflegt, zu zergliedern, noch die duftige Blüthe unter gelehrten Notizen und kritischen Erörterungen zu ersticken. Aber womöglich das geistige Band zu erspähen, welches diese traumhaft durcheinander gaukelnden Bilder zu einem lebendigen, organischen Ganzen vereinigt, über die vollberechtigte Freude an einzelnen Schönheiten hinaus zu jenem vollen und nachhaltigen Genuß des Gedichts zu gelangen, der doch wesentlich durch eine bewußte, lebendige Wechselwirkung zwischen dem schaffenden und darbietenden und dem reproduzirenden und empfangenden Geiste bedingt wird: dazu dem Leser förderlich zu sein, möchte ich allerdings versuchen.

Es ist von jeher weder Auslegern noch Lesern und Zuschauern entgangen, daß dies Gedicht seine wundersame Benennung keineswegs einer Laune des Zufalls verdankt, etwa wie die Lustspiele „Was ihr wollt“ und „Wie es euch gefällt“. Aus der sonnenhellen Klarheit Shakspeare'scher Dichtung treten wir hier in der That unter die in magischem Halbdunkel durch einander wogenden Gestalten eines lieblichen Traumes. Von der klaren, kunstvollen, tief angelegten Motivirung, welche die Werke seiner Blüthezeit kennzeichnet, läßt sich auch hier noch kaum hie und da eine

Spur entdecken. Wo die handelnden Personen nicht geradezu ein Spiel höherer Mächte sind, werden sie durch jähe, schnell wechselnde Leidenschaft fast widerstandlos in Bewegung gesetzt. Der Schwerpunkt des Ganzen ist geradezu, ganz im Gegensatz gegen Shakspeare's sonstige Weise, den Gesetzen der Vernunft entrückt, wie dem Einfluß menschlichen Fühlens. Ernst, ja tragisch angelegte Motive lösen sich auf in ein heiteres Spiel, der Affect verliert seine Gewalt, der Schmerz seinen Stachel, das Mitleid seine bewegende Kraft. Eine wonnige, festliche Stimmung durchweht das Ganze. Wir würden auch ohne bestimmtere Anspielungen es durchfühlen, daß die Dichtung auf einem begrenzten Gebiet sich bewegt, daß der Dichter auch hier noch darauf verzichtet, der ganzen vollen Wirklichkeit des schaffenden und zerstörenden Lebens den Spiegel vorzuhalten, wie es später die ihm eigene Art ist. Auch über die Natur jener besondern Begrenzung lassen zahlreiche Andeutungen nicht den mindesten Zweifel übrig. Die Handlung beginnt mit den Vorbereitungen zu einer fürstlichen Hochzeit, die ganze Verwickelung dreht sich um die wechselnden Zustände launenhafter, übermüthiger Jugendliebe, aus deren Traum die Betheiligten zur frohen Wirklichkeit des gesicherten Besitzes und des erlaubten Genusses erwachen, eine dreifache Hochzeitsfeier, verherrlicht durch den derben Humor des alten lustigen England, macht den Schluß, und wem das Alles noch einen Zweifel ließe, dem würde zuletzt der reizende Glückwunsch des Droll es ausdrücklich sagen, daß wir ganz einfach ein Gelegenheitsstück, eines jener dramatischen Festspiele vor uns haben, wie sie zu Shakspeare's Zeit bei Familienfesten vornehmer Häuser nicht

fehlen durften. Die von Concepten und mythologischen Anspielungen wimmelnde Sprache, die bunte Pracht der Bilder, freilich von dem Ueberreichthum der erzählenden Gedichte und der oben betrachteten dramatischen Erstlingsversuche zu sinnig geordneter Fülle gemildert, das Vorherrschen des Reims an allen gehobenen Stellen erinnern immer noch an die Jugend des Dichters. Ein paar Stellen machen es augenscheinlich, daß der gefeierte Bräutigam nicht blos Gönner, sondern auch Kenner der Musenwerke war, sowie daß die Königinn selbst oder doch ihr sehr nahestehende Personen dem Feste beiwohnten. Wir kommen auf Beides ausführlich zurück: zunächst nur die kurze Erinnerung, daß ein Shakspeare wahrlich keinem gewöhnlichen, vornehmen Gönner jene berühmte Apotheose der Dichtkunst in den Mund gelegt hätte, mit welcher Theseus den fünften Akt eröffnet. Nun wird das Stück in dem Verzeichniß von Meres aus dem Jahre 1598 erwähnt. In demselben Jahre feierte Southampton, Shakspeare's Herzensfreund und fürstlicher freigiebiger Gönner seine Hochzeit. Es fehlt also nicht an Wahrscheinlichkeitsgründen für die an sich so freundliche und wohlthuende Annahme Tieck's, nach der dies wahre Ideal eines Gelegenheitsgedichtes als unvergängliches Denkmal hochherzigster Freundschaft zu doppelter Freude und Verehrung einladen müßte. Die Mehrzahl der englischen Kritiker setzt die Entstehungszeit freilich an drei bis vier Jahre zurück; ja Drake hält den „Sommernachtstraum“ für das erste Werk, in welchem Shakspeare, an kein fremdes Vorbild gelehnt, die volle Kraft seines jugendlichen Genies entfaltete. Wie dem sei, die frühe Abfassung und die Natur der Ver-

anlassung des Drama's sind außer Zweifel. Ein ganz bestimmtes, eng begrenztes Publikum, eine gegebene Stimmung, welche das Gedicht wohl durchgeistigen und erklären, aber unter keinen Umständen irgendwie stören oder modificiren durfte, mußten sich für Plan und Ton des Ganzen als bis auf einen gewissen Punkt maaßgebende Einflüsse erweisen. Es galt, einer ausgesuchten Gesellschaft am festlichen Tage zu gefallen. Die Poesie mußte herbei, um die Freude der Lieblingskinder des Glücks, der Virtuosen des Genusses zu würzen. Es war vielleicht die Schuld der Dankbarkeit abzutragen an den Gönner, und gleichzeitig die Würde und die siegreiche Gewalt der Kunst zu behaupten, die hier einen Wettkampf mit allen Genüssen eingeht, welche Reichthum und feine ästhetische Bildung der Blüthe einer hochsinnigen Aristokratie zur Verfügung stellen. Denken wir uns nun einen Augenblick in die Lage des Dichters. Welche Saiten wird er anschlagen, um die Harmonie des Festes nicht zu stören, welchen Anforderungen wird sein Kunstwerk genügen müssen, um an der ihm gebührenden Stelle als schönstes Juwel in der Krone des Festes zu strahlen?

Vor Allem wird es sich fernhalten müssen von jenem Ernste des Lebens, den das Gefühl der Sicherheit, das Bewußtsein reichen Besitzes und unantastbaren Rechtes verbunden mit den heiter-gefälligen Formen aristokratischer Sitte aus diesem Zauberkreise festlicher Freude wenigstens augenblicklich verbannen. Sodann ist Lob, feines und feuriges Lob des Gönners, ohne Vernachlässigung anderer hoher, anwesender Personen nicht zu vermeiden: diese Ambrosia der Erdengötter wird nicht gespart werden dürfen. Aber auch

die Andern dürfen nicht leer ausgehen. „Es soll jeder Topf sein Deckelchen finden“; nur wenn es „Allen nach dem Kopf geht“ sind sie zufrieden. Der Dichter muß Vielen Vieles bringen. Dem Neugierigen soll es an bunten Begebenheiten, an Unterhaltung und Ueberraschungen nicht fehlen, der Eitle will sich spiegeln, empfindsame Seelen wollen gerührt werden, auf eine heitere, gemüthliche Weise, versteht sich, aber auch die klugen, geistreichen Leute sollen Etwas zu denken, wo möglich zu lächeln bekommen, dem süßen Wein darf einige Würze nicht mangeln. — Wie das zu machen?

Eine Vermuthung wird ja gestattet sein. Wie, wenn der Dichter es unternähme, dieser eleganten, genußsüchtigen und genußfertigen, von der schönen Form regierten, über das ernste Gesetz des gewöhnlichen Daseins mehr oder weniger hinweg gehobenen Gesellschaft zunächst ihr poetisch verherrlichtes Gegenbild zu zeigen, eingedenk

„Daß ja
Jeder sich gern im Spiegel erblickt, die behaglichen Züge.“

Wenn er es wagte, gleichsam den Duft dieses Daseins, den Aether, der es durchdringt und belebt, zu sammeln und luftige Gestalten daraus zu bilden, einen Olymp aristokratischen, heitern Genußlebens und übermüthiger Laune, wie Homer seinen Olymp mit den Idealen seiner tapfern, schlauen, gewaltthätigen, von Geist und Sinnengewalt glühenden Helden bevölkerte? Wenn er dieses luftige Geisterreich in die Mitte der Handlung einführte, deren Fäden ihm in die Hand gäbe, es gleichsam sich abbilden und spiegeln ließe in dem Treiben der Menschen, gerade so planmäßig, als die Stim-

mung des Festes es leidet; aber nicht mehr? Einige satirische Züge, nur dem feinern Beobachter oder dem Eingeweihten erkennbar, würden die leichte Speise trefflich würzen, ohne den zarteren Gaumen zu verletzen. Eine belustigende und für die Auserwählten des guten Tons auch wohl schmeichelhafte Folie gewännen diese leichten, duftigen Lichtbilder durch eine Reihe harmlos-contrastirender Gestalten aus einer andern Sphäre. Und gesetzt, der Dichter besäße nun die Kunst, alle diese Gestalten zu einem harmonischen Bilde zu sammeln, umgeben und bestrahlt von der Zauber-Atmosphäre, die diesen reichgeschmückten Festsaal poetischen Genusses von der Wirklichkeit sondert, hätte er dann nicht ein Ideal eines Feststücks geliefert, den herrlichsten, poetischen Strauß niedergelegt auf den Altar der Freundschaft und des festlich-heitern, durch feines Gefühl des Schicklichen und anmuthige Geistesbildung veredelten Lebensgenusses? Man sieht, wo wir hinauswollen. Wir haben es versucht, den Grundgedanken des Sommernachtstraums zu entwickeln, wie er bei genauer Bekanntschaft mit dem merkwürdigen Gedichte, mit der Evidenz der unmittelbarsten Sinnen-Anschauung uns sich gestaltete. Es wird nun zu untersuchen sein, ob wir es mit einem bloßen Einfall zu thun haben, oder mit einer Hypothese, welche, eine Tochter der Beobachtung, die Prüfung an den Thatsachen erträgt.

Wie billig machen wir mit dem Elfen-Volk, der Seele des Ganzen, den Anfang. Der Glaube an Elfen, Kobolde, Nixen ist so alt, als die Geschichte des germanischen Stammes. Das natürliche Beben des Menschenherzens vor der geheimnißvollen Naturkraft, die phantastische Erregung

des empfänglichen, unerfahrenen Gemüthes durch den unaufhörlichen Wechsel reizender und schreckhafter, stets unerklärlicher Erscheinungen fanden früh ihren Ausdruck in mannigfaltigen Sagen von Elementargeistern der Erde, des Wassers, der Luft: guten und bösen, neckenden und freundlichen, je nach Stimmung und Eingebung des ahnenden Dichters. Aus dem hohen skandinavischen Norden, aus dem furchtbar prächtigen Wunderlande der wilden, felsumstarrten, tiefeingebuchteten Meeresküsten, der donnernden Bergströme, der dunklen Wälder und der unerschöpflichen Erzadern im Schoße der Berge wanderten die Gnomen und Elfen in Schottland und England ein. Mit den angelsächsischen Zwergen und Kobolden, dem muntern Volke des altgermanischen Alberich machten sie gute Freundschaft, die Feen des Südens sorgten für Einführung edler Rittersitte unter den oft sehr derben Spukgestalten der nordischen Sage, von Chaucer ab wimmelt es in der Volks- und Kunstpoesie der englischen Zunge von meist derben, neckischen Thaten des lustigen Völkchens. Lily verwandte diese heitere Mythologie nicht ohne Glück im Drama (wie oben bemerkt wurde) und Spenser vereinigte alle ihre ritterlich-phantastischen Elemente in seiner „Feen-Königinn" zu einem großen Prachtgemälde, freilich nicht ohne durch Hingabe an den höfischen, italienisirenden, zu gelehrter Allegorie geneigten Geschmack vieler vornehmen Kreise die poetische Kraft der alten Volkssage wesentlich zu verflüchtigen. — Wie auf allen Gebieten poetischen Schaffens bezeichnet auch in diesen luftigen Regionen Rückkehr zum Natürlichen und Volksthümlichen die volle Kraftentfaltung des Shakspeare'schen Genius. Die Elfen des Som-

mernachtstraums stehen den Polter-Geistern des Bauern-mährchens, den Erzählungen der Spinnstube weit näher, als den vornehm abstracten Feen-Gestalten der Rittergeschichten und Spenser's. Nur daß der Dichter, indem er seinen goldenen Zauberstab über den luftigen Reihen schwingt, auch hier die Fülle des organischen, gestaltenreichen Lebens aus dem Chaos hervorgehen läßt, die durcheinander schwirrenden Phantome der Volkssage ordnend zu einem Geisterreich voll anmuthigster Bewegung, und regiert von wohldurchdachten Gesetzen. Und wie denn der ächte Dichter den Stein der Weisen besitzt, dessen Berührung alles Gemeine in Gold verwandelt, so sind auch diese Gestalten, die er roh und derb dem poetischen Schatz seines Volkes entlehnte, schöner und edler aus seinen Händen zurückgekehrt. Die englische Feenpoesie trägt seitdem den Stempel des Meisters, der das stolze Wort von sich sprechen durfte:

„Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangere Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benamt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz."

Wie das luftige Völkchen diesen Sommernachtstraum des Dichters belebt, ist es vor Allem scharf zu sondern von dem bösen, unheimlichen Spuk der Nacht, von den irren Geistern des Todtenackers, den ruhelosen Seelen in Sünde und Frevel dahingeschiedener Menschen. Ihr eigener Wille verbannt diese vom Licht, damit der Tag ihre Schande nicht sehe. Was hätten die heitern, sorglosen Naturwesen gemein mit

den düstern Ausgeburten des menschlichen Schuldbewußtseins:

„Doch wir sind Geister einer andern Region (sagt Oberon zu Droll);
Oft jagt' ich mit Aurorens Liebling schon,
Darf wie ein Waidmann, noch den edlen Wald betreten,
Wenn flammend sich des Ostens Pforten röthen,
Und aufgethan der Meeresfluthen Grün
Mit schönem Strahle golden überglüh'n.“;

Aber freilich kommt Mondenschein, das Zauberlicht friedlicher Sommernächte, das wahre Lebenselement tändelnden, träumenden Genusses, ihrem Treiben am besten zu statten. In dem würzigen Indien, der sagenumklungenen, palmenumrauschten Wiege der Menschheit heimisch, umkreisen sie mit den Schatten der Nacht, mit den Strahlen des Mondlichts die Erde. Wie ihr Leib der irdischen Schwere, ist ihre Seele dem ernsten Banne der Geisterwelt, dem Bewußtsein der Pflicht und der Schuld durch ein freundliches Schicksal entrückt. Unberührt von der verhängnißvollen Trennung des Schönen und Guten, des Häßlichen und Schlechten ist ihnen Laune und Schönheits-Instinct was den Sterblichen Leidenschaft und Gewissen. Alles Häßliche, Unschöne ist ihnen zuwider. Sie tödten die Raupen in den Rosenknospen, führen Krieg mit den Fledermäusen, die nächtliche Unglücksstimme des Kauzes darf ihre schmucken Geister nicht stören, bunte Schlangen, Igel, Molche, Käfer und Spinnen dürfen das Revier ihrer Herrscherinn nicht besudeln. Aber die Nachtigall ist ihnen befreundet; sie singt der holden Königinn das Schlummerlied:

„Auf jenem Hügel, wo man Quendel pflückt,
Wo aus dem Gras Viol' und Maaßlieb' nickt,

Wo dicht gewölbt des Geisblatts üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich gatten."

Lieblicher blitzen die Thau-Ringe im Grünen, süßer duften die Blumen, wo sie erscheinen:

„Die Primeln sind ihr Hofgeleit;
Ihr seht die Fleck' am goldnen Kleid:
Das sind Rubinen, Feengaben,
Wodurch sie süß mit Düften laben."

Und wie ihre Umgebung duftig, reinlich und blühend, so sind ihre Leckerbissen das Leichteste und Zarteste, was die Erde erzeugt: mit Aprikosen und Stachelbeeren, Maulbeeren, Feigen, Purpurtrauben und Honig bewirthet Titania den langohrigen Freund. Alles Niedliche, Zierliche, Feine ist ihnen lieb und dienstbar: der bunte Schmetterlingsflügel ist ihr Fächer, das wächserne Bein der Biene ist ihre Kerze, die sie beim Scheine des Glühwurms entzünden, der Eichelnapf eine willkommene Zuflucht. Und wie das Mondlicht freundlicher flackert, die Blumen schöner blühen, wo sie in Liebe und Freude erscheinen, so ist ihre Feindschaft, ihr Streit ein Zeichen zum Untergange des Schönen. Es ist Oberon's und Titania's Streit, der die Ordnung der Jahreszeiten verkehrt, die Freude des Sommers, die Hoffnung des Herbstes vernichtet:

„Leer steht die Hürd' auf der ersäuften Flur
Und Krähen prassen in der siechen Heerde,
Verschleimt vom Leime liegt die Kegelbahn.
Unkennbar sind die art'gen Labyrinthe
Im muntern Grün, weil Niemand sie betritt.
Der Lenz, der Sommer,
Der zeitigende Herbst, der zornige Winter,

Sie täuschen Alle die gewohnte Pracht,
Und die erstaunte Welt erkennt nicht mehr
An ihrer Frucht und Art, wer jeder ist.
Und diese ganze Brut von Plagen kommt
Von unserm Streit, von unserm Zwiespalt her.
Wir sind davon die Stifter und Erzeuger."

So klagt Titania ihren Gatten an. Und der Grund dieses verderblichen Streites, die einzige störende Leidenschaft in dieser Welt des unschuldigen Spiels und des vom duftigsten Hauch der Schönheit umwehten Genusses, es ist die Eifersucht. Nicht die dämonische Verkehrung wahrer, tiefer Liebe in glühenden Haß, sondern oberflächlicher, wenn man will kindischer Hader um den übrigens ganz unschuldigen Alleinbesitz des Schönen. Nicht einen Nebenbuhler will Oberon der Gemahlinn entreißen, sondern bezeichnend genug „ein kleines Wechselkind", ein Püppchen, mit dem Titania ihr launisches Spiel treibt. So geht denn auch ihr Streit über anzügliche Reden und Abbruch des geselligen Verkehrs, die Rache des beleidigten Gatten über einen muthwilligen Scherz nicht hinaus. Titania wird in ihrem Schönheitsgefühl nicht im Herzen getroffen, wie sie ja auch nur eine ästhetische Grille ihres Gemahls, nicht eine ernste Leidenschaft gekreuzt hat. Die neidische Besitzerinn des bildschönen Knaben muß sich in den eselsköpfigen Rüpel verlieben; als sie deß inne wird, ist ihre eigenwillige Laune zu Ende; ihre Entzauberung führt sie in alter Liebe mit dem Gatten zusammen.

Von besonderer Wichtigkeit aber für die Auffassung dieser poetischen Welt ist die Art dieser Doppelwirkung. Ich meine das Verhältniß der Elfen zu Cupido, dem Be-

zwinger der Herzen, gleichzeitig der Hebel, durch welchen das luftige Geisterreich in die Bewegung der Menschenwelt eingreift. Es ist eben Cupido, der Beherrscher launenhafter, träumender, so unbeständiger als heiß aufflammender Liebe, dessen Beistand Oberon, der Traumgott, seine besten Erfolge verdankt. Tief eingeweiht in seine Geheimnisse, die selbst den Augen der andern Elfen verborgen sind, ist er Zeuge der verwegensten und folgenreichsten Wagestücke seines Verbündeten. Ich denke an das berühmte Gespräch zwischen Oberon und Droll, in welchem der Elfenfürst den Plan seiner Rache entwirft:

„Mein guter Droll, komm' her! Weißt du noch wohl,
Wie ich einst saß auf einem Vorgebirge
Und 'ne Sirene, die ein Delphin trug
So süße Harmonieen hauchen hörte,
Daß die empörte See gehorsam ward,
Daß Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren,
Der Nymphe Lied zu hören?"

Droll: Ja ich weiß. —

Oberon: „Zur selben Zeit sah' ich (du konntest nicht)
Cupido zwischen Erd' und Himmel fliegen
In voller Wehr: er zielt auf eine holde
Vestal', im Westen thronend, scharfen Blicks,
Und schnellte rasch den Liebespfeil vom Bogen,
Als sollt' er hunderttausend Herzen spalten:
Allein ich sah das feurige Geschoß
Im keuschen Strahl des feuchten Monds verlöschen.
Die königliche Priesterinn ging weiter,
In sittsamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt' ich auf den Pfeil, wohin er fiele.
Er fiel gen Westen auf ein zartes Blümchen,
Sonst milchweiß, purpurn nun durch Amor's Wunde;
Und Mädchen nennen's „Lieb' im Müßiggang."

Es ist eben die „Liebe im Müßiggang", die wechselnde, ruhelose, Genuß dürstende Laune der vom Glück bevorzugten, von dem Ernst der Pflicht noch nicht berührten Jugend, die eigentliche Feststimmung des Lebens, welche das liebliche Traumleben des Gedichts beherrscht von dem Zauberworte des Dichters herbeibeschworen aus ihrer Heimath, dem Lande der Geister und Elfen, um die Herzen der armen Sterblichen zu beseligen, zu necken, zu verwirren. Bekanntlich hat Shakspeare hier die Gelegenheit wahrgenommen, seiner jungfräulichen Monarchinn eine der feinsten Huldigungen darzubringen, durch die jemals ein Dichter fürstliche Gnade vergalt. Die Sirene auf dem Delphin, von herabschießenden Sternen umleuchtet, ist eine unzweideutige Erinnerung an die prächtigen Festlichkeiten, durch welche Graf Leicester im Jahre 1575 zu Kenilworth um die Gunst, vielleicht um die Hand der Elisabeth warb. Sie spielte eine Hauptrolle beim Empfange der Monarchinn. Der Dichter verherrlicht nun den Triumph der jungfräulichen Königinn, „der königlichen Priesterinn, der Vestalinn im Westen", die ihre Pflicht gegen das Land höher achtete, als den Genuß der Sinne, vielleicht als die Neigung des Herzens. Aber noch eine zweite pikantere Beziehung sehen die Ausleger mit vollem Rechte in der Stelle. Es ist gar wohl möglich, daß Shakspeare und die Eingeweihten unter den Zuschauern bei dem „milchweißen Blümchen im Westen" der Gräfinn Lettice von Essex gedachten, der heimlichen Geliebten des verwegenen Günstlings. Das von Walter Scott in Kenilworth ausgebeutete Verhältniß nahm übrigens eine tragische Wendung. Wie

man vermuthete auf Leicester's Veranlassung wurde der Gemahl der Gräfinn bei seiner Rückkehr aus Irland im Jahr darauf ermordet. Gervinus nimmt davon Veranlassung, in dem Farbenwechsel des von Amors Pfeil getroffenen milchweißen Blümchens eine nur auf einige Eingeweihte berechnete tragische Anspielung zu suchen. Jedenfalls kommt der Hypothese der Umstand zu statten, daß der berühmte Devereux v. Essex, Sohn jener Lettice, schon früh unter des Dichters Gönner gehörte, sowie daß die Hinrichtung des Eduard Arden, seines mütterlichen Ohms (1583), durch Leicester verschuldet war und mit diesen leidenschaftlichen, unheimlichen Liebeshändeln in Verbindung stand. So konnte Shakspeare von der sonst gewiß sehr geheim gehaltenen Geschichte immerhin Kenntniß haben. Doch dies bei Seite. Begegnen wir lieber einem Einwande, der gegen unsere Auffassung des Elfenreichs, als des poetischen Gegenbildes aristokratischen, von Schönheitssinn und Laune beherrschten Genußlebens von anderer Seite her sich erheben möchte.

Ich denke hier an den derben, fast täppischen Humor der volksthümlichen Kobolde, von dem in den eleganten, duftigen Elfengestalten des Sommernachtstraums ohne Frage ein starker Zug zurückblieb. Vor Allem an Droll, den stämmigen, durchtriebenen Poltergeist nordischer Bauern- und Jäger-Sage, im Lederkoller, mit braun verbranntem Gesicht, nur nothdürftig civilisirt durch den Umgang mit Titania's Mondschein-schwärmenden Fräuleins. Gegen Titania's Spiele mit indischen Fürstenkindern, gegen Oberon's vertraute Freundschaft mit Cupido bilden seine Thaten und Abenteuer den

derbsten, drolligsten Gegensatz. Er ist ganz der personifizirte, angelsächsische Volkshumor, der Robin-Good-Fellow der Sage, der schlaue Poltergeist,

„Der auf dem Dorf die Dirnen zu erhaschen,
Zu necken pflegt; den Milchtopf zu benaschen,
Durch den der Brau mißräth, und mit Verdruß
Die Hausfrau athemlos sich buttern muß.“

Die Scherze, mit denen sich rühmend Droll diese Schilderung des Elfen bestätigt und ausführt, sind durchweg nicht von der feinsten Sorte. Er täuscht den Hengst mit dem Wiehern der Stute, er bepatscht die Gevatterinn mit Bier und zieht der Muhme den Schemel weg. Foppen und Necken ist recht sein Element; an dem Zank zwischen Hermia und Helena hat er seine Herzensfreude, die kunstbeflissenen Rüpel sind ihm ein willkommenes Wildpret. Doch hat seine derbste Laune Nichts Bösartiges:

„Denn wer ihn freundlich grüßt und Liebes thut,
Dem hilft er gern, und ihm gelingt es gut.“

Es fragt sich nun, wie kommt dieser Geselle an Oberon's Hof, wie vereinigt diese, offenbar mit Liebe ausgeführte Gestalt sich mit jener Grundidee, die wir in der Einführung des Elfenreichs zu erkennen glaubten? Wo bleibt hier das poetische Idealbild aristokratischer Sitte und ästhetischer, festlicher Stimmung? Ich glaube, eine einfache Erinnerung an die eigenthümliche Sitte des sechzehnten Jahrhunderts genügt, um den Zweifel vollkommen zu heben. Weit entfernt das Gemälde zu stören, gehört die Gestalt des Droll, derb und volksthümlich-launig wie sie ist, ganz wesentlich zu dessen Vollendung. Ist es doch eben eine merkwürdige

Mischung derben, ursprünglichen, oft sehr ursprünglichen Humors neben dem feinsten Raffinement ästhetischer und geselliger Bildung, welche die bunten, originellen, hoch-poetischen Lebensformen dieses gährenden, jugendlich-schöpferischen Zeitalters auszeichnet. Die seltsame Mischung hoch-lyrischen Schwungs, spitzfindiger, gezierter Komplimente und Stichelreden und derber, wenn nicht zotiger Späße in der Mehrzahl der Lustspiele Shakspeare's giebt davon ein fortlaufendes Zeugniß. In einer Zeit, da die jungfräuliche Königinn, das Muster des feinen Tons und des strengen Anstandes, ihre Vorliebe für den Charakter des Falstaff ganz offen eingestand und bei dem Dichter sich ausdrücklich die „lustigen Weiber von Windsor" bestellte, in dem Jahrhundert des Rabelais, des Fischart, des Tarlton und Thom. Heywood durfte auch an Oberon's Hof der Clown, die Würze der Unterhaltung, nicht fehlen, so wenig wie die Rüpel beim Hochzeitfeste des Theseus — oder, um Kleines mit Großem zu vergleichen, wie der hinkende Vulkan in dem Olymp des Homer. Vollends eine Hochzeit, ein solennes Fest ohne die Späße des Clown hätte die beliebteste, pikanteste Würze des Vergnügens vermissen lassen. Es ist durchaus kein Zufall, geschweige ein Widerspruch gegen den Plan, daß gerade der derbe Geselle die Fäden der Intrigue hält und das gesammte Personal in Bewegung setzt. Erst so wird das heitere Spiel vollkommen das neckische, poetische Gegenbild der festlichen Wirklichkeit, die zu verherrlichen seine Bestimmung ist. Wie billig dreht sich nun die ganze Verwickelung der um jenen Kern sich phantastisch gruppirenden und verschlingenden Handlung um die Launen und

Irrthümer jugendlicher, heißblütiger, von sorglosem Genußbedürfniß getragenen Liebe. Es ist eben jene „Lieb' im Müßiggang", das Werk des erzürnten Cupido, welche die Herzen bethört und sie wehrlos macht gegen den Bann der schadenfrohen, neckischen Geister: sie, die von je das Vorrecht hatte, die Muße vom Glück begünstigter, übermüthiger, von dem Ernst der Pflicht noch nicht gebändigter Jugend zu füllen und zu verwirren. Um die Würde der „großen Passion" zu wahren, beginnt die Verwickelung mit dem üblichen tragischen Anlauf. Neigung und Sitte, kindliche Pflicht und heiße Leidenschaft scheinen sich zum ernsten Kampf zu rüsten. Auch die betrübte, alte Geschichte, an der, in den Versen der Dichter, die Herzen zu Dutzenden brechen, sie darf dem Ensemble nicht fehlen. Der grimmige Komödien-Vater droht mit Kloster und Tod, mit merklicher Gravität spricht Theseus das Urtheil und der poetische Heldenmuth der Liebenden berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Doch bald genug merken wir, daß es keine Gefahr hat. Schon bei Hermia's und Lysanders erstem Abschied tönt das Glöckchen der Schellenkappe hell und vernehmlich durch die tragischen Flöten- und Harfen-Klänge des prächtigen Eingangs. Wer erinnerte sich nicht an Lorenzo's und Jessica's köstliche Nachtscene, wenn Hermia ausruft:

„Ich schwör' es Dir bei Amor's stärkstem Bogen,
Bei seinem besten goldgespitzten Pfeil,
Und bei der Unschuld von Cytheren's Tauben,
Bei dem, was Seelen knüpft in Lieb' und Glauben,
Bei jenem Feu'r, das Dido einst verbrannt,
Als der Trojaner falsch sich ihr entwand,

Bei jedem Schwur, den Männer je gebrochen,
Mehr an der Zahl, als Frauen je gesprochen."

Es ist jene wunderbar liebliche Mischung von frischer, reiner Empfindung, von Uebermuth der Jugend und unverwüstlichem durch Thränen lächelnden Humor, die Shakspeare's Frauen so wohl steht. Und unmittelbar darauf weicht denn der scheinbare Anlauf starker, ernster Gefühlsregung vollständig der Bethörung grundlosester, dem heißen Blute entsteigender, durch Ueppigkeit und Ruhe genährter Laune. Helena spricht sich und diesem ganzen Treiben das Urtheil in den Worten:

„Dem schlecht'sten Ding' an Art und an Gehalt,
Leiht Liebe dennoch Ansehn und Gestalt.
Sie sieht mit dem Gemüth, nicht mit den Augen,
Und ihr Gemüth kann nie zum Urtheil taugen."

So braucht Demetrius von vorn herein weder Augen noch Vernunft, als er die liebende Braut verläßt und der ihm feindseligen Hermia nachläuft. Und im höchsten Stadium des Paroxysmus tritt Helena auf. Die vollkommenste Einsicht in die Thorheit ihres Beginnens — ein ganz trefflicher Zug — hat nicht die geringste Gewalt über ihr Thun:

„Wie Wahn ihn zwingt, an Hermia's Blick zu hangen,
Vergöttr' ich ihn von gleichem Wahn umfangen."

So beginnt sie gleich mit der, nur durch Willen- und Bewußtlosigkeit der träumerischen Liebeslaune erklärlichen Verrücktheit, daß sie dem untreuen Geliebten die Flucht der Nebenbuhlerinn meldet. Blos um mit dem Geliebten zu sprechen, ihn zu sehen, durchkreuzt sie die ihrer eigenen Leidenschaft günstige Wendung des Schicksals. Der Zug ist durchaus

nicht unnatürlich. Wir haben ihn Alle, diesen blinden Durst nach dem augenblicklichen Genuß um jeden Preis, nur daß in der Regel Verstand, Wille und Sitte seiner Herr wird, wenigstens in wichtigen Dingen. Wer während eines einzigen Balles die passenden und geistreichen Bemerkungen sammeln könnte, welche das heiße Fieber des Sommernachtstraums schönen und häßlichen Lippen entlockt, er würde sicher auch in diesem gewagten Zuge des Dichters Menschenkenntniß bewundern.

Von nun an wird die Handlung immer traumhafter, immer verwirrter. Wehrlos fallen die von der Laune des üppigen Blutes getriebenen Herzen dem Uebermuth der neckischen Geister anheim, die mit der Thorheit der Sterblichen ihr harmloses Spiel treiben. Denn harmlos im vollsten Sinne, durchaus gutmüthig, wenn auch leichtsinnig und unbekümmert um mögliche Folgen, ganz wie es der übermüthigen Festlaune hochzeitlicher Jugend geziemt, ist die ganze Anlage der Handlung. Wohl lacht Oberon, wie sein Genosse Cupido, der falschen Schwüre der liebenden Herzen, wohl hat er sich durchaus kein Gewissen gemacht, des einst recht lustigen Theseus Neigung der Perigune, der Aegla, der Ariadne hintereinander zu entwenden, während er als galanter Cour-Macher bei Hippolyten recht absichtlich seine Titania ärgert. Aber als er die weinende, verschmähte Helena sieht, treibt seine Gutmüthigkeit ihn augenblicklich zur Hülfe; alle weitere Irrung, bis auf Titania's groteske Bestrafung, ist lediglich Werk des neckischen Zufalls, an dem Droll wohl seine Freude, aber doch eigentlich keine Schuld hat. In der Streitscene steigert sich der allgemeine Taumel zum toll-

sten, grotesken Humor, und es wird hohe Zeit, daß Aurora's Pforten sich öffnen, daß Hörnerschall und der fröhliche Lärm der rüstigen Jagd das wirre Traumleben beenden und die komisch bethörte Jugend dem klaren Bewußtsein, den weniger romantischen, aber solideren Freuden des gesicherten Besitzes entgegenführen. Und hier greift denn Theseus bedeutungsvoll in die Handlung ein, das trefflich angedeutete, in Lebenslust und Gesundheit strahlende Idealbild des von heiterer Lebenshöhe befriedigt herab blickenden Weltmannes. Ganz augenscheinlich steckt hinter dieser Maske der König des Festes, der Gönner, wie er auch heiße, zu dessen Hochzeit Shakspeare den Sommernachtstraum schuf. Die Charakteristik, bisher fast völlig vernachlässigt und auf den etwas handgreiflich ausgeführten Gegensatz der kleinen cholerischen Hermia gegen die schlanke, sanfte, sentimentale Helena eingeschränkt, sie nimmt hier einen stärkern Anlauf und zeigt hie und da selbst jene feineren Züge, die uns in den späteren Lustspielen des Dichters entzücken. Wie es dem ächten Gentleman ziemt, hat Theseus seine glänzende Jugend zwischen die Triumphe der Liebe und der Waffen getheilt. Nicht umsonst werden seine früheren Eroberungen erwähnt, wird seine noble Flatterhaftigkeit den Launen des Cupido und seines Elfen-beherrschenden Kameraden auf die Rechnung gesetzt. Aber mit seinem letzten entscheidenden Doppelsiege über das Herz und die Waffen der prächtigen Hippolyta sind diese Jugendpassionen einer reellern Lebensanschauung gewichen. Nicht mit sentimentalen Seufzern, nicht mit der phantastischen Schwärmerei der „mondbeglänzten Zaubernacht“ harrt er der Stunde des Besitzes und des Genusses

entgegen. Seine Sehnsucht ist die derbere „des Stiefsohns, dem das dürre Alter der Mutter zu lange von den Renten zehrt.“ Ueber die Liebe hat er überhaupt für einen glücklichen Bräutigam recht sehr vernünftige Ansichten:

„Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Besteh'n aus Einbildung. Der Eine sieht
Mehr Teufel, als die weite Hölle faßt;
Der Tolle nämlich: der Verliebte sieht
Nicht minder irr', die Schönheit Helena's
Auf einer Aethiopisch braunen Stirn.“

Man hüte sich wohl, hier einen satyrischen Ausfall des Dichters gegen seinen Helden zu suchen. Es ist im Gegentheil seine augenscheinliche Absicht, in ihm neben dem Sieger und dem glücklichen Könige des Festes den fein gebildeten Kunstkenner, den leutseligen, durch reiche Erfahrung zu milder Nachsicht gestimmten Beurtheiler jeder gutgemeinten Leistung zu preisen. Wahrlich, keinem nüchternen Alltagsmenschen hätte er jenen herrlichen Preis des Dichters in den Mund gelegt, der an die eben citirten Ausfälle sich unmittelbar anschließt. Welche goldenen Worte läßt er ihn den naserümpfenden Kunstkennern entgegnen, denen ihre Weisheit den armen Handwerksleuten gegenüber keinen Augenblick Ruhe läßt:

„Das Beste in dieser Art ist nur ein Schattenspiel und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft.“

Und mit königlicher Leutseligkeit giebt er auf der Liste der Festlichkeiten dem unscheinbaren Spiel der gutmeinenden Tölpel den Vorzug:

„Ich will's hören,
Denn nie kann Etwas mir zuwider sein,
Was Einfalt darbringt und Ergebenheit."

Eine kurze Bemerkung über die Bedeutung dieser derb-komischen Scenen für den Organismus des Stückes mag hier noch Platz finden. Schon die Sitte der Zeit machte sie für eine dramatische Aufgabe wie die oben entwickelte fast unumgänglich. Solche Huldigungen Geringerer, namentlich abhängiger Handwerker, auch wohl Landleute, bildeten in Elisabeths Zeit einen wesentlichen Bestandtheil aller aristokratischen Feste. Auf ihren Umzügen durch das Reich konnte die Monarchinn an wenig Orten dem Genuß einer Maske, einer mythologischen Allegorie, eines Schwankes à la Pyramus und Thisbe entgehen. Unsers Erachtens beruht der ganze Gebrauch auf einem sehr richtigen Gefühl von beiden Seiten. Es konnte dem aristokratischen Bewußtsein nicht unangenehm sein, im Genuß freiwilliger Huldigungen geringerer Mitbürger (denn Mitbürger waren die englischen Arbeiter in der That schon damals, durchaus nicht Unterthanen des Edelmanns) einen harmlos-komischen Vergleich anzustellen zwischen der eigenen Sitte und der ihre Haut zu Markte tragenden Plumpheit. Shakspeare hat diesen, bei manchem unreifen Stutzer gewiß oft in Albernheit ausartenden Kitzel trefflich in den kritischen Bemerkungen der um Theseus versammelten Hofleute gezeichnet. Es ist schwerlich Zufall, daß gerade Demetrius, der Verrückteste unter

den Liebesschwärmern, seine spottbillige, ungesalzene ästhetische Bildung am vordringlichsten zur Schau stellt, während der feinfühlende, welterfahrene Theseus mit der freundlichen Gelassenheit des ächten Gentleman zusieht. Sodann aber ist die ganze Welt dieser Rüpel, übrigens bekanntlich stehender Figuren in den Possen des Zeitalters, die natürliche Folie für die nobleren Extravaganzen der feinen Gesellschaft. Dort eine überreizte Phantasie, „die jeden Busch für einen Bären hält" und die Welt mit Grillen und Phantomen bevölkert, hier jene Uebernüchternheit, welche die Damen im Prolog über die friedfertige Natur des Löwen beruhigt, dem Mond die Laterne und den Dornbusch in die Hand giebt und der Wand durch eine Hand voll Mörtel den dramatischen Reisepaß ausstellt.

Schauplatz und Zeit des Ganzen verlegte der Dichter wie billig in jene romantischen Regionen, wo die Geschichte ihre Tabellen und die Geographie ihre Karten vergißt. Theseus mag seinen Herzogstitel einer dunkeln Erinnerung an jene französischen und venetianischen Feudalherren verdanken, die nach dem sogenannten lateinischen Kreuzzuge (1204) ihre barbarischen Titel mit den klassischen Namen des griechischen Alterthums zierten. Das hindert ihn natürlich nicht, seines Vetters Herkules in Liebe zu gedenken, um die Amazonen-Königinn und ein halbes Dutzend andre Heroinen zu freien, das „Kloster Diana's" der ihm zugedachten Nonne durch gütigen Machtspruch zu berauben und schließlich nach den dramatischen Leistungen des kunstsinnigen Zettel sich einen Bergamasker-Tanz zu bestellen. Es ist schwer begreiflich, wie man unter solchen Umgebungen sich an der Leib-

wache von Hellebardierern in spanischen Wämsern hat stoßen können, die dem wackern Herrn auf neuern Bühnen nach Standesgebühr folgen. Schon die Einführung der Rüpel macht jeden Gedanken an antikes Kostüm unmöglich. Wir haben eben kein historisches Stück vor uns, ja kein Drama im strengern Sinne: sondern die poetische Verherrlichung eines fröhlichen Festes, das launige und von feurigstem Leben durchglühte Spiegelbild der durch den Silberblick fröhlicher Festlust verklärten bevorzugten guten Gesellschaft. Wie es sich für solchen Anlaß schickt, ist von ernster, bedachter Handlung, also auch von ernsten Conflicten und nachhaltigen Wirkungen keine Rede. Die Thorheiten der zauberischen, wach durchträumten Nacht weichen dem energischen Tageslicht, wie die Launen und Freiheiten der übermüthigen Jugend der behaglichen Heiterkeit des jovialen, vom Glücke begünstigten Mannesalters. Der sichere Besitz macht der träumerischen Sehnsucht ein Ende:

„Hans kriegt sein Gretchen,
Jeder sein Mädchen,
Find't einen Deckel jeder Topf
Und Allen geht es nach dem Kopf."

Und was somit der Charakteristik an Tiefe, der Handlung an spannender Verwickelung nothwendig abgehen mußte, das hat der Dichter, der Natur seiner Aufgabe gemäß, durch eine Fülle poetischen Farbenreichthums, durch eine Pracht, einen Zauber des Ausdrucks ersetzt, die selbst in der Wunderwelt seiner vollkommensten Werke in dem Grade kaum wieder vorkommt. Die Engländer pflegen den Sommernachtstraum zu nennen, wie wir den ersten Theil des Faust,

wenn Ausländer den musikalischen Wohllaut ihrer Sprache bezweifeln. Ueber dergleichen Dinge läßt sich nicht streiten. Aber auch der abgesagteste Feind englischer Quetsch-, Lispel- und Zisch-Laute muß hier billig erstaunen über die Fülle jener reellern Schönheiten, die sich auf jede gute Uebersetzung vererben: Ueber den blendenden Reichthum urkräftiger Vergleiche, tiefsinniger Gedanken, kraftvoller und lieblicher Wendungen, dieser kostbaren, ächten Juwelen, mit welchen Titania und Oberon selbst das farbenstrahlende Gewand dieses duftigen Mährchens überdeckt zu haben scheinen. Es fand sich schon Veranlassung einige der schönsten Stellen zu erwähnen: wie das Lob der königlichen Vestalinn, die Schilderung von Titania's blumen-umduftetem Hügel, die herrliche Ankündigung des Morgens nach der wild durchträumten Nacht und vor Allem die Verherrlichung des Dichters im Munde des Theseus. Eine vollständige Blumenlese ist hier nicht am Orte. Aber an ein paar der vortrefflichsten Stellen möchte ich doch nicht vorüber gehn. So jene himmlisch schöne, mit Recht berühmte Schilderung des Jugendlebens der beiden Mädchen:

„Sind alle Heimlichkeiten, die wir theilten,
Der Schwestertreu' Gelübde, jene Stunden
Wo wir den raschen Tritt der Zeit verwünscht,
Weil sie uns schied, o, Alles nun vergessen?
Die Schulgenossenschaft, die Kinderunschuld?
Wie kunstbegabte Götter schufen wir
Mit unsern Nadeln Eine Blume beide;
Nach Einem Muster und auf Einem Sitz
Ein Liedchen wirbelnd, beid' in Einem Ton,
Als wären uns're Hände, Stimmen, Herzen
Einander einverleibt. So wuchsen wir

Zusammen, einer Doppelkirsche gleich,
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung Eins;
Zwei holde Beeren, Einem Stiel entwachsen,
Dem Scheine nach zwei Körper, doch Ein Herz."

Und dann die wundersam wahre und innige Liebesklage Lysanders:

„Weh mir! Nach Allem, was ich jemals las
Und jemals hört' in Sagen und Geschichten,
Rann nie der Strom der treuen Liebe sanft.
Denn bald war sie verschieden an Geburt,
Bald war sie in den Jahren mißgepaart,
Bald hing sie ab von der Verwandten Wahl;
Und war auch Sympathie in ihrer Wahl,
So stürmte Tod, Krieg, Krankheit auf sie ein
Und macht' ihr Glück gleich einem Schalle flüchtig,
Wie Schatten wandelbar, wie Träume kurz,
Schnell wie der Blitz, der in geschwärzter Nacht
In einem Wink Himmel und Erd' entfaltet;
Doch eh' ein Mensch vermag zu sagen: Schaut!
Schlingt gierig ihn die Finsterniß hinab:
So schnell verdunkelt sich des Glückes Schein!"

Ist es nicht, als ob ein klagender Ton aus der fast gleichzeitig entstandenen Tragödie von Romeo und Julia herübertönte in diese Welt der sorglosen Laune und des fröhlichen Genusses? Freilich, um in der stillergebenen Antwort Hermia's und in dem unmittelbar folgenden entschlossenen und fröhlichen Aufraffen der Liebenden sofort wieder weichern und fröhlichern Klängen zu weichen. So ersetzt der Dichter durch tausend Nuancen der Stimmung reichlich, was dem tiefern Leben der Charaktere an Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit abgeht. Man fände kein Ende in der Betrachtung

des Einzelnen. Vielleicht habe ich schon zu viel Worte gemacht über diese gerade in ihrer Anspruchslosigkeit so unschätzbare Festgabe des „honigzungigen" Dichters, die denn doch vor Allem an Ohr und Herz des sympathetischen Lesers sich wendet und für Jeden, dem ihr eigenthümlicher Zauber sich einmal erschlossen, fortan mit der Erinnerung an Stunden edelsten und reinsten Genusses unzertrennlich verbunden bleibt.

Die zweite Gruppe der Lustspiele.

Lustspiele mit ausgeprägter Charakteristik und ethisch bedeutsamer Handlung.

Vorbemerkung.

Es gehört zu den eigenthümlichen Verdiensten Shakspeare's, daß er für seine Zeit und sein Volk thatsächlich jene Befreiung der Kunst von endlichen Zwecken, von den Fesseln und Nebenrücksichten sogenannter praktischer Tendenzen durchführte, welche eine fortgeschrittene Kritik seitdem nicht müde geworden ist, den Bestrebungen späterer Zeitalter dringend anzuempfehlen. Er zuletzt würde Beispiele liefern für eine beschränkte und nüchterne Auffassung des so oft gemißbrauchten

Et prodesse volunt et delectare poetae.

Zu sogenannten Charakterstücken im Sinne Moliere's findet sich in der bunten und reichen Welt der Shakspeare'schen Lustspiele nur hie und da ein vereinzelter Anlauf und zwar keineswegs in den Meisterstücken der Gattung. Man merkt immerhin, daß in „Verlorne Liebesmüh'n" der Widerwille

gegen die gezierte Pedanterie sich Luft macht; in den „Lustigen Weibern“ trägt die interessirte Galanterie des zum gemeinen Schmarotzer herabgesunkenen Kavaliers die Hauptkosten des Scherzes. Aber nur in „der Widerspenstigen Zähmung“, wo Shakspeare bekanntlich an eine fremde Arbeit sich anlehnte, tritt eine Art lehrhafter Absicht hervor, und selbst da sorgt die sprudelnde Laune der burlesken Partieen dafür, daß die poetische Freiheit der Stimmung nicht dauernd gestört wird. Shakspeare weiß nichts von jenen Expositionen, welche die Hauptträger der Handlung von vorn herein als Vertreter geistiger oder sittlicher Abstractionen hinstellen, auf deren systematische Entwickelung und Beleuchtung wir uns fünf Akte hindurch gefaßt machen müssen. Bei ihm entwickelt kein Alceste seine Theorie des geselligen Lebens, kein Philinte nimmt davon Gelegenheit, die Gemeinplätze der philosophie du monde ihr gegenüber zu stellen, damit nachher sämmtliche Scenen des Stückes das Für und Wider dieser Maximen durch Beispiele erläutern. Shakspeare hat keine dramatisirte Abhandlung gegen die selbstsüchtige Gemeinheit unter dem Deckmantel der Frömmigkeit geschrieben, wie den Tartuffe, keine Predigt gegen alberne Blaustrümpfe und schofle Pedanten, wie die Femmes Savantes, kein Lehr- und Beispielstück gegen eitle Emporkömmlinge, wie den George Dandin und den Bourgeois Gentilhomme. Es ist ihm das um so höher anzurechnen, da er für eine Bühne schrieb, welche der Herrschaft der „Moralitäten“ nur so eben entwachsen war und überdies in einem für moralisirende Belehrung und Untersuchung tief angeregten Jahrhundert. Und eben so fern stehen den Werken seiner gereifteren Kraft jene

tollen Burlesken, in denen das heiße Blut der romanischen Völker für die verständig nüchterne Tendenz ihrer ernstern Stücke so gern sich entschädigt, jene Farcen, in welchen mit der alten Schwiegermutter Weisheit auch wohl der gesunde Menschenverstand gelegentlich hinauskomplimentirt wird, damit die Kinder ungenirt über Tische und Bänke springen können. Anklänge dieser Richtung sind, wie wir sahen, in den Arbeiten seiner frühesten Epoche durchaus nicht zu verkennen. Die „Komödie der Irrungen", die „Veroneser", der „Sommernachtstraum" geben davon vielfaches Zeugniß, und in der „Zähmung der Widerspenstigen" kommen Scenen vor, die geradezu an die „farces enfarinées" erinnern, welche Boileau seinem Freunde Moliere zum Vorwurfe macht. Im Ganzen aber, und in den vollendetern Lustspielen durchweg, steht selbst die ausgelassenste Laune der Clowns und ihrer Gesellschaft unter der Herrschaft der poetischen Grundanschauung, welche das Ganze hält und belebt und, wenn auch niemals predigend und räsonnirend, so doch um so mehr organisch gestaltend das Kunstwerk durchzieht. Es ist eben, wie wir schon früher bemerkten (Bd. I. S. 124 ff.), das Shakspeare'sche Lustspiel nicht mehr und nicht weniger ein auf eigenen Gesetzen ruhendes, sich selbst genügendes poetisches Bild wirklichen Menschenlebens, wie das Trauerspiel und das Drama. Keine bewußte Rücksicht auf äußere Zwecke, auch keine wesentliche Verschiedenheit des dramatischen Organismus scheidet hier die Gattungen, sondern lediglich eine andere Grundbeschaffenheit der auftretenden Charaktere, aus welcher der verschiedene Verlauf der Handlung und die heitere Stimmung der Lustspiele mit Nothwendigkeit

folgt. Wie im Shakspeare'schen Trauerspiel den Verirrungen einseitig entwickelter Ueberkraft, so entspringt in der Komödie die Verwickelung den Mißgriffen der Schwäche, sowohl der des Herzens als der des Verstandes. Die bewegende Kraft der Handlung ist, im Gedicht wie im Leben, meist der auf Selbsterhaltung und Genuß hindringende egoistische Trieb, in den verschiedensten Formen, während die sittlichen Gewalten, das Gefühl der Pflicht und der uneigennützigen Liebe, in dem komischen Weltlauf im Ganzen mehr mäßigend, ordnend, klärend als selbstständig antreibend ihre Stelle finden. Es ist nächst der Geringfügigkeit ihrer eigenen, auf Thorheit gestellten Kraft das kluge gelassene Wohlwollen der verständigen Weltleute, welchem die verliebten und eiteln Narren, die Pedanten, Prahlhänse und Schlemmer der Komödien nach verdienter Demüthigung die glückliche Lösung des nur scheinbar verschlungenen Schicksalknotens verdanken. Das ganze, bunte, neckische Spiel, eine harmlose Kurzweil, wie es dem oberflächlichen Zuschauer erscheint, bietet dem Befähigten und an Nachdenken Gewöhnten stets reichste Anregung zu geistig und sittlich fruchtbarer Betrachtung. Aber, ganz im Gegensatz gegen die tendenziöse, rhetorisch-moralisirende Darstellung, wird der Gewinn dieser heitern Arbeit stets mehr in Zunahme an Menschenkenntniß, an klarer Einsicht in das Getriebe des Weltlaufs sich zeigen, als in Anregung sittlicher Zuneigung oder Abscheu's in einer bestimmten, vom Dichter mit Absicht vorgezeichneten Richtung. Falstaff und Bardolph sind kaum passende Beispiele für einen Mäßigkeitsapostel, ebenso wenig Junker Tobias, sowie eine ermahnende Betrachtung über die Albern-

heit und Schädlichkeit gelehrter Pedanterie sich des Holofernes schwerlich mit Nutzen bedienen würde. Dem tritt schon die großartige Unparteilichkeit Shakspeare's entgegen, die es niemals über sich gewinnt, einen lebendigen Menschen nur als abschreckendes Exempel zu zeigen, die selbst die guten Seiten eines Malvolio und der von ihm vertretenen Gattung mit heiligem Respect vor der Wahrheit behandelt. Der Dichter entläßt uns weniger ermahnt und belehrt, als angeregt und befähigt uns selbst zu belehren. Er erreicht diesen Zweck durch die Mannigfaltigkeit und die Wahrheit seiner Charakterbilder, welche zu eindringender Beobachtung fast zwingend ermuntert. Die gründliche Gesundheit seiner sittlichen Weltanschauung sorgt dafür, daß die Ergebnisse dieser Beobachtungen unseren Grundsätzen ebenso zu Gute kommen müssen, als unserer Welt- und Menschenkenntniß. Aber nie giebt der Dichter seine souveräne Freiheit in den Dienst des sogenannten moralischen Zwecks, nie verlegt er den Schwerpunkt des Kunstwerkes aus diesem selbst in seine persönlichen Zu- und Abneigungen oder in die Wünsche und Ansichten der Zeitgenossen. Nicht Aufsuchung der Moral des Stücks, sondern Orientirung in einem bestimmten Kreise sittlicher Anschauungen und Thatsachen muß daher das Endergebniß der in erster Linie stets auf die Durchforschung der Charakteristik zu richtenden Untersuchung sein. In diesem Sinne werden wir es versuchen, den unserer Betrachtung jetzt vorliegenden Komödien gerecht zu werden.

Dritte Vorlesung.

Verlorne Liebesmüh'n.

Geehrte Versammlung!

Die Reihe der Shakspeare'schen Charakterkomödien beginnt noch in der frischesten Jugend des Dichters mit einem Meisterstück feinster Beobachtung, gesundesten Geschmackes, sprudelnder Laune und virtuoser Behandlung der Sprache. Man hat den Romantikern wohl vorgeworfen, daß ihr bekannter Enthusiasmus für dieses jugendfrische Lieblingskind der Shakspeare'schen Muse mit ihrer Vorliebe für geistreich-bedeutungsloses Tändeln, mit ihrer Zärtlichkeit gegen die Unarten der eigenwilligen Phantasie ein wenig zusammenhänge. Schlegel nennt das Stück „eine Musterkomödie des feinsten Witzes und des ergötzlichsten Spaßes"; er findet, „daß dieser Urbanität, Poesie und großartigen, milden Ironie" in neuern Jahren nicht die verdiente Anerkennung zu Theil geworden, welche das Zeitalter Shakspeare's ihr spendete, und möchte durch seine (beiläufig vortreffliche) Uebersetzung den deutschen Leser in die Stimmung versetzen, um ganz

und innigst von dieser Heiterkeit sich durchdringen zu lassen und mit selbst geschärftem Witz den feinen Witzstrahlen des Autors entgegen zu kommen. Dem gegenüber findet Gervinus, daß die Ueberladung mit Witz dieses Lustspiel sehr schwer genießbar mache, daß der Leser einen gewissen Zwang fühle und der komischen Wirkungen nicht recht froh werde. Er nennt es an Form und Inhalt eines der schwächsten Stücke des Dichters, versucht jedoch dem tieferen Inhalte, den er gleichwol darin findet, deutend gerecht zu werden. Wir unsrerseits finden dies löbliche Streben weit gerechtfertigter, als das tadelnde Urtheil, mit welchem der berühmte Verfasser es einleitet. Es scheint uns durchaus nicht wunderbar, daß gerade dieses Lustspiel von dem in Straßburg um den jugendlichen Goethe versammelten Freundeskreise mit so entzücktem Behagen genossen wurde. Dabei entgeht es uns nicht, wie leicht der Erklärer einer so ursprünglichen Offenbarung des genialen, überquellenden Jugend- und Lebensmuthes gegenüber in die Lage kommt, sich der Klage Faust's zu erinnern:

„Wer etwas Lebendiges will beschreiben
Sucht erst den Geist heraus zu treiben.
Dann hat er die Theile in seiner Hand;
Fehlt leider nur das geistige Band."

So ist es denn auch nicht unsere Absicht, auf die leichten Schwärme der dieses heitere Revier durchflatternden Witze eine regelmäßige Jagd mit dem schweren Geschütz der Kritik zu eröffnen, und etwa einem Leser, der nicht Spaß versteht, beweisen zu wollen, daß und wo er berechtigt, resp. verpflichtet wäre entweder fein zu lächeln oder von Herzen zu

lachen. Auf diesem Gebiete müssen wir den würdigen Holofernes, den gestrengen stattlichen Armado und Biron, den Phönix der tollen Junggesellen, ihre Sache schon allein führen lassen. Wohl aber wollen wir versuchen, die hohe Befriedigung zu rechtfertigen, welche uns bei jeder neuen Lesung, ganz abgesehen von allen Effectstellen, der reiche geistige Inhalt und der ebenso feine und kunstreiche als lebenskräftige Organismus dieses Meisterstückes der komischen Muse gewährt, und seinen Ansprüchen auf die Sympathieen der deutschen Lesewelt auch von dieser Seite her ein überzeugter und überzeugender Anwalt zu sein.

Die älteste Ausgabe von Loves Labours Lost ist vom Jahre 1598 datirt.[1] Abgesehen von einer Stelle in einem in demselben Jahre erschienenen Gedichte[2] fehlt es an ausdrücklichen Angaben oder auch nur Andeutungen über die Zeit der Abfassung: doch genügt ein Blick in das Stück um uns zu überzeugen, daß wir es mit einem Jugendwerke zu thun haben. Die Klarheit und Leichtigkeit der Constructionen, die Fülle der Reime, die klassischen Citate und Anspielungen, die Anklänge an die Sonette, die italienisirenden, sylbenstechenden Witze lassen darüber durchaus keinen Zweifel. Auf der andern Seite zeigt der Dichter mit den literarischen und socialen Zuständen seiner Zeit, mit den vornehmen und eleganten Kreisen der Hauptstadt sich so vertraut, ihrer Formen so vollkommen mächtig und doch wieder innerlich so von ihnen befreit, er hat sich der feinen Anmuth, der Bildung und Eleganz dieser Kreise so entschieden bemächtigt und durchschaut wiederum so gründlich die Verkehrtheiten und Uebertreibungen dieser neuen, aus

dem klassischen Süden importirten Bildung, wie ein so eben in London eingewanderter Provinziale dies unmöglich gekonnt hätte. Wenn die Kavaliere und Damen in „Verlorne Liebesmüh'n" den Mund kaum öffnen, ohne durch ihre gezierte, mit Bildern überladene Sprache, durch ihre sichtlich gesuchten Witze an Lily zu erinnern, so ist dieser Erinnerung durch den Dichter der Stempel bewußter Absichtlichkeit, oft genug burlesker Uebertreibung so entschieden aufgeprägt, daß der aufmerksame Leser überall den genialen Schüler merkt, der seinen Meister bereits vollständig übersieht und gewissermaßen mit einer humoristischen Schaustellung aller Kunstgriffe, die er ihm abgelernt, von ihm und von seinen Manieren und Fehlern einen fröhlichen Abschied nimmt. So werden wir schwerlich irren, wenn wir die Entstehungszeit dieses Lustspiels ein wenig später ansetzen, als die Abfassung der „Veroneser", aber noch in den Anfang der neunziger Jahre.

Eine novellistische Quelle der Fabel ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Dieser Umstand [3], unterstützt durch die ausnehmende Einfachheit der Handlung sowie durch die mehrfachen Anspielungen auf mitlebende Personen und Tagesgeschichten, dürfte es wahrscheinlich machen, daß wir es hier mit einem der wenigen Shakspeare'schen Kunstwerke zu thun haben, zu welchen der Meister auch das rohe Material aus eigenen Mitteln herbeischaffen mußte. Ganz im Gegensatz gegen die „Irrungen" ist hier von einer irgendwie künstlich geschürzten Intrigue garnicht die Rede: Der König von Navarra kommt auf den wunderlichen Einfall, drei Jahre hindurch von dem Umgange und den Freuden der Welt sich

zurück zu ziehen, seinen Hof in eine Art gelehrtes Kloster zu verwandeln und mit seinen nächsten Freunden den Studien, der Selbstbetrachtung unter Kasteiungen und Fasten zu leben: Alles das um — des Ruhmes willen. Gegen die Frauen, als die gefährlichsten Feindinnen so preislicher Vorsätze, richten sich die strengsten Bestimmungen der von dem ritterlichen Philosophen entworfenen Regeln. Bei Verlust ihrer Zunge soll kein Weib dem akademischen Hofe auf eine Meile sich nahen, und eine strenge Diät (täglich nur ein Gericht) verbunden mit der Reducirung des Schlafes auf drei nächtliche Stunden werden mithelfen, um als nicht verächtliche Bundesgenossen der ernsten Studien das Heiligthum der Weisheit gegen die Unternehmungen des Erbfeindes zu schützen. Vergeblich. Die Handlung beginnt mit einem doppelten Triumph der Wirklichkeit über die Einbildungen der Phantasten. Kaum daß Armado, des Königs militärischer Hofnarr, die Furie des Gesetzes angerufen hat gegen Jaquenetta das Milchmädchen und gegen Schädel, ihren bäuerischen und durchaus unbußfertigen Geliebten, so sehen wir auch ihn in den Banden derselben mehr robusten als zarten Streiterinn des blinden, geflügelten Gottes. Der König aber wird unmittelbar darauf durch die Ankunft der französischen Prinzessinn genöthigt, dem Hauptgesetz seines ascetischen Hofes eine bedenklich liberale Auslegung zu geben. Bald genug führt dies Nachgeben zu einer gründlichen Niederlage. Beim ersten Zusammentreffen mit den französischen Damen erleiden die gelehrten und nachdenklichen Kavaliere, der König voran, das Schicksal Armado's und Schädels. Die lustigen Rückzugsgefechte der falschen Scham gegen die

siegreich vordringende Lust und Begier, bis zu dem Jubel der allseitigen Demaskirung, welche der schadenfrohe Zufall herbei führt, dann die übermüthigen Neckereien, in welchen die siegesgewissen Damen ihres Triumphes genießen, dazwischen die köstlich durchgeführte Parodie dieses eleganten Mummenschanzes in der Verliebtheit Armado's, das Ganze gewürzt durch die unübertreffliche Komik der gelehrten und ungelehrten, hier schon ganz organisch in die Handlung eingreifenden Rüpel, dieses sprühende und prasselnde Feuerwerk von zum Theil sehr ausgelassenen, aber für die Zwecke einer fein berechneten Charakteristik disciplinirten und weislich verwendeten Einfällen und Späßen, füllt nun, ohne den Hinzutritt weiterer Verwickelung, das Stück bis zu Ende. Da unterbricht die plötzlich eintreffende Nachricht von dem Tode des Königs von Frankreich den Jubel der siegreichen Damen und den komischen Verdruß ihrer unbarmherzig gehudelten verliebten Pedanten. Die Mühen und Plagen der Liebe sind nicht eigentlich verloren, wie der Titel des Stückes es fürchten ließ. Man stellt den Schmachtenden vor der Trennung Begnadigung und Erhörung in Aussicht. Aber die Bedingungen einer nicht unbeschwerlichen, durch die Damen vorgeschriebenen Prüfung treten an die Stelle der Gesetze, welche die zur Selbstregierung unfähig befundenen Märtyrer verbildeter Altklugheit sich gegeben. Die besiegten Gegner der Frauenliebe ergeben sich mit komischer Resignation in ihr Schicksal, nachdem man ihnen über ihre Narrheit gründlich den Text gelesen, und der Triumph der Natur, des Witzes und des gesunden Menschenverstandes über die Pedanterie in allen Gestalten endigt mit den fröh-

lichen Klängen eines jener reizend einfachen Volkslieder, durch welche Shakspeare in seinen bessern Lustspielen so oft mit glücklichstem Takte die über dem Ganzen schwebende Stimmung festhält und musikalisch ausklingen läßt.

Offenbar kann die Anziehungskraft eines solchen Drama's, oder vielmehr einer so einfachen, nicht einmal durch eine überraschende Pointe gewürzten dramatisirten Anekdote, abgesehen von den Einzelschönheiten des witzigen Dialogs, nur in der Charakteristik zu suchen sein, sowie in der geistigen und ethischen Atmosphäre, welche das Ganze umgiebt und durchdringt. In beiden Richtungen ist „Verlorne Liebesmüh'n" gegen die früheren Lustspiele ein sehr bedeutender Fortschritt. In den Charakteren freilich ist der Gattungsbegriff noch nicht so vollkommen in Fleisch und Blut des Individuums übergegangen, wie in den vollendetsten Werken Shakspeare's. Aber er ist rein und scharf gefaßt und in kühnen, sichern Umrissen gezeichnet und in mehreren Gestalten, namentlich in Biron, Armado und Holofernes, zeigt auch die Ausführung des Einzelnen die Hand des Meisters. Der starke und lebenskräftige, das Ganze beherrschende Gedanke aber verleiht, sobald man ihn einmal klar erkannt hat, diesen scheinbar so zwecklosen Wortgefechten, diesen an eigentlicher Handlung so blutarmen Scenen das volle Interesse des aus einer fruchtbaren Grundidee sich mit Kraft und Nothwendigkeit entwickelnden Drama's. Versuchen wir, nach beiden Richtungen hin den Spuren des scheinbar nur flüchtigem Scherz planlos nachjagenden Dichters zu folgen.

Einen wunderlichen Gegensatz gegen die Stimmung,

in welcher dieses heiterste, ja ausgelassenste der Shakspeare=schen Lustspiele bis an die äußersten Grenzen des Erlaubten sich bewegt, bilden gleich anfangs die Vorsätze, unter deren Einfluß uns die Hauptpersonen begegnen. Mit einer pathetischen Lobrede auf die strenge Geistesarbeit beginnt der König die Handlung. Er, der einzige Erbe jeglichen Vorzugs, deß ein Mann sich rühmt, Navarra's Stolz, in der Blüthe der Jugend, im Besitz der Macht, beschließt, der keuschen, ernsten Minerva die Erstlinge seiner freien Jugendjahre, die süßesten der in bequemer Fülle zum Genuß ladenden Lebensfreuden zum Opfer zu bringen. Mit ihm ist Longaville, „ein Mann von edeln Gaben, geschickt in Kunst, in Waffen hoch gepriesen", um Nichts zu tadeln, als etwa um kecken Witz mit allzudreistem Willen; ferner Dumain, „ein wohlerzogner junger Mann, zu schaden kräftig, doch dem Bösen fremd, durch Herzensgüte, Witz und Schönheit gleich geschmückt"; dann Biron, der Meister glänzender, geistreicher Rede, der die Jugend bezaubert, während selbst das Alter seinem Schwatzen horcht. Dies ausbündige Kleeblatt vereinigt sich mit dem Könige zum „Dienst der Philosophie." — Die neu erstandene, schaffend, zerstörend und umgestaltend durch die Gesellschaft des Shakspeare'schen Zeitalters siegreich einherschreitende Weltmacht des geistigen Bildungstrebens feiert einen glänzenden Triumph in einem Kreise, der sonst ganz andern Göttern huldigte. Fortan werden gelehrte Bücher an Navarra's Hof den schimmernden Waffenschmuck ersetzen. Disputationen werden die Turniere und Zechgelage verdrängen, Vorurtheile und Irrthum werden schwinden, die Gaben des Zufalls, Geburt, Reichthum,

Schönheit werden zurückstehen müssen gegen die unvergänglichen Schätze des Geistes, der Erkenntniß und Bildung. Wenn irgend Jemanden, so wird den niedrig geborenen, aber von Geistes Gnaden dem Höchsten zustrebenden Dichter die in dem Grundgedanken seines Drama's sich abspiegelnde Wandelung der Zeit zu begeistertem Beifall stimmen. Ihm zuletzt würde es verdacht werden können, wenn er selbst in der Uebertreibung eine Bewegung schön und rühmenswerth fände, welche ihm die Paläste und die Herzen der Großen öffnet, welche die dichtgedrängten Reihen begeisterter Zuschauer um die Darstellung seiner Schöpfungen versammelt, die ein Feld des Wirkens ihm eröffnet, wie seine Kunstgenossen sich seit Jahrhunderten dessen nicht mehr erfreuten.

Dies ungefähr das Verhältniß, in welchem wir Shakspeare zu der geistigen Bewegung seiner Zeit, namentlich zu dem enthusiastischen Bildungscultus gerade der höhern und höchsten Klassen zu denken geneigt sind. Es ist keine Frage, daß es damit im Ganzen und Großen seine Richtigkeit gehabt haben wird. Der Freund Southampton's und Walter Raleigh's, der Liebling des Publicums wie des Hofes, der durch seine Geistesarbeit nicht nur zu Ehren, sondern auch zu Reichthum gelangte Dichter wußte ohne Zweifel eine Zeitrichtung zu schätzen, welche seinen Bestrebungen solche Erfolge erreichbar machte. Aber zu gering würde man von Shakspeare denken, glaubte man ihn diesem ganzen glänzenden, ihm persönlich so günstigen Aufschwunge gegenüber irgendwie bestochen und befangen. Wie er in der Fülle seiner Kraft und seiner Erfolge über den Einfluß ein-

seitiger, ausschließlicher theoretischer Bildung auf die Entwickelung des Charakters und des Willens dachte, davon haben wir bei der Betrachtung des Hamlet uns überzeugt. In dem vorliegenden Lustspiele haben wir ein lebendiges Zeugniß vor uns für die souveräne Geistesfreiheit, mit welcher schon der jugendliche Dichter seine Stellung nahm zu jeder Ausschreitung und Unnatur, auch zu den Wunderlichkeiten und Uebertreibungen einer geistigen Bewegung, bei der er doch so eben selbst in die Schule gegangen war und die sein eigenes Lebensschiff auf ihren Fluthen triumphirend einher trug. „Verlorne Liebesmüh'n", daß wir es kurz sagen, scheint uns von einem Ende zum andern eine komische Philippika gegen die Auswüchse des zur Pedanterie ausartenden Bildungstriebes, ein beredtes Plaidoyer für den einfachen Menschenverstand und das natürliche Gefühl gegen die gespreizte Unnatur in allen Gestalten: von dem überbildeten, höfischen Witzjäger und Salongelehrten bis herab zu dem bettelhaften militärischen Don Quixote und dem Schulmeister, der sich den Magen verdarb an den Leckerbißlein, so da aufgetischet werden in den Büchlein, sammt seinem bewundernden geistlichen Genossen, dem ästhetischen, aber mit Priscian ein wenig über den Fuß gespannten „Zaunpriester."

So nehmen denn die gelehrten und tugendreichen Versuche des Königs gleich anfangs eine für den unbefangenen Beobachter gar bedenkliche Richtung. Mittel und Beweggründe des absonderlichen Treibens eröffnen für die projectirte Ehe zwischen der Philosophie und ihren etwas jugendlichen Bewerbern nicht eben die besten Aussichten. Wohl

ist Minerva selten da heimisch, wo man dem Bacchus und der Venus Altäre errichtet: aber sie pflegt auch hohläugigen Asceten ihre Gunst nicht zu spenden; sie wird sich keine übermäßige Vorstellung von dem innern Beruf der Jünger machen, die gleich keuschheitswüthigen Mönchen durch ein System von Wachen, Fasten und Einsamkeit ihrer Tugend aufzuhelfen für nöthig erachten. — Nicht besser sieht es mit den Beweggründen aus, welche diese tugendhaften Vorsätze erzeugen. Wohl erklärt der König es einmal für „des Studiums göttlichen Gewinn“, daß es uns lehrt, was gemeinem Sinn unerforschlich ist. Aber wie sehr nicht eigentlich Wißbegierde, sondern verschrobene Eitelkeit ihn treibt, das ergiebt sich zur Genüge aus der vom Dichter mit gutem Vorbedacht pedantisch-schwülstig stylisirten Anrede an seine Genossen, durch die er die Handlung eröffnet:

„Mag Ruhm, den Jeder sucht, so lang' er lebt,
Leben in Schrift auf unserm erznen Grabe
Und dann uns zieren in des Todes Unzier:
Wenn, trotz der räuberisch gefräß'gen Zeit [4]
Das Streben dieser Gegenwart uns kauft
Die Ehre, die der Sichel Schärf' ihr stumpft
Und uns zu Erben macht der ganzen Zukunft.“

Wir erinnern uns hier jener ernsten Betrachtung über die nichtige Hohlheit des Ruhmesdranges, mit welchen die Prinzessinn, mitten unter dem ausgelassenen Jubel der Festlichkeiten, die erste Scene des dritten Aktes eröffnet:

„Unläugbar ist's, und die Erfahrung lehrt,
Wie Ruhmsucht zum Verbrechen sich entehrt;
Um Lob und Preis, um nichtige Erscheinung
Entsagen wir des Herzens bess'rer Meinung.“

Wohl wird diese Stimmung für den Augenblick wieder durch den neckischen Humor verdrängt, mit welchem die Prinzessinn Boyet's schelmische Zwischenfrage erwiedert. Aber daß sie mehr ist, als ein flüchtiges Umschlagen der Laune, wird die Betrachtung der Katastrophe genügend ergeben. Sicherlich macht sich der Dichter keine Illusionen über den starken Zusatz oberflächlicher Eitelkeit, welcher ihn die Freude an der hoch fluthenden Bildungsströmung seiner Zeit keineswegs ganz rein genießen läßt. Ihr macht er in den bunten, scheinbar so sorglos hingeworfenen Scenen dieser Komödie ebenso unerbittlich den Krieg, wie in seinen besten Historien und Dramen. Die Wirkungen jener Kulturkrankheit auf den König und die Kavaliere weiß Biron gleich anfangs scharf genug zu bezeichnen, wenn er einem frischen, unbefangenen Sinn, im Gegensatz gegen die in Worten kramende und mit Worten prahlende Scheingelehrsamkeit die Lobrede hält:

„Die Wissenschaft ist gleich dem Strahl der Sonnen;
Kein frecher Blick darf ihren Glanz ergründen;
Was hat solch armer Grübler sich ersonnen
Als Satzung, die im fremden Buch zu finden? —
Die ird'schen Pathen, die im Himmelsheer,
Gevattern gleich, jedweden Stern benennen,
Erfreu'n sie sich der hellen Nächte mehr,
Als die umher gehn und nicht einen kennen?
Allzuviel wissen heißt mit Worten kramen,
Und jeglicher Gevatter kann benamen!"

Der ganze Verlauf der Handlung zeigt nun, wie dies verschrobene, altkluge Wesen vor der Gewalt der Natur, hier vertreten durch die Allherrscherinn Liebe, zu Schanden

wird, nicht ohne im Verlauf des Kampfes Gelegenheit zu finden, seine Narrheit in der ergötzlichsten Weise zu Markte zu tragen. Augenscheinlich hat es Shakspeare hier ganz besonders auf den neumodischen, gezierten Unterhaltungston mancher damaligen Londoner Kreise abgesehen, auf jene durch die Lectüre der Italiener und Spanier geweckte und durch Lily in ein System gebrachte Manie der gesuchten Vergleichungen, der affectirt geistreichen Wendungen, der Stachelreden, bei denen es darauf ankam, aus des Gegners Rede ein Wort, eine Sylbe heraus zu greifen, sie zu verdrehen und als Pointe eines witzigen Angriffes zurück zu senden. Der Andere erwiederte dann Gleiches mit Gleichem und so ging das Ballspiel fort, bis der eine Theil in einem Augenblick versagender Geistesgegenwart die Antwort schuldig blieb und die Partie verlor. Natürlich mußte dabei oft genug Schnelligkeit und Dreistigkeit ersetzen, was Geist und ächter Witz etwa versagten. Die freie Weise einer, mittelalterlicher Derbheit kaum entwachsenen Zeit, gestattete dem Scherz den weitesten Spielraum und ließ auch wohl einmal eine platte Grobheit oder eine einfache Zote als Lückenbüßerinn ungestraft mit unterlaufen. Für Beides wimmelt das vorliegende Stück von drastischen Beispielen. So machen sich Rosaline und Biron den Witz auf Kosten der Höflichkeit denn doch etwas billig, als sie bei ihrem ersten Zusammentreffen sich so begrüßen:

Biron: Was hat die Uhr geschlagen?
Rosaline: Die Stunde, wo Narren fragen.

Biron: Gott send' Euch Freier munter.
Rosaline: Amen, und beff're als Euch!
Biron: Dann geh' ich lieber gleich!

Wessen man sich im Punkt des Zartgefühls von dem feinen Herrn par excellence dieser ausgesuchten Gesellschaft versehen darf, zeigt das Witzgefecht Boyet's mit den Hofdamen zur Genüge. — Es ist dabei nicht zu übersehen, daß Boyet's Erscheinung auf Nichts weniger angelegt ist, als auf die eines übermüthigen Verächters der Sitte. Weit eher ist Uebertreibung der Artigkeit der Fehler des alten, dienstfertigen, in die eigenen Worte ein wenig verliebten Hofmannes. So schildert ihn Biron mit gewohnter scharfer Zunge:

„Der gute Freund pickt Witz, wie Tauben Spelt
Und giebt ihn von sich, wie es Gott gefällt."

Und weiterhin:

„Als Adam würd' er Eva selbst verführen;
Er schneidet vor, er lispelt, thut galant;
Er war's, der fast sich abgeküßt die Hand;
Er, aller Moden Affe, Prinz Manierlich.

Er lächelt, wie das Blümchen, jeden an
Und zeigt geschickt den elfnen, weißen Zahn;
Wer ihn vergaß, nennt noch im Todesbett'
Ihn mind'stens: honigzüngiger Boyet."

Die Prinzessinn hält große Stücke auf ihn. Wohl weist sie seine Vordringlichkeit gelegentlich zurück, aber sein großer Werth ist ihr bekannt, sie vertraut ihm in den wichtigsten Dingen und spendet gelegentlich auch wohl seinen Witzen

ein Wort des Beifalls. Und doch ist es gerade dieser Ceremonienmeister der Galanterie, der mit Rosaline jene famosen Variationen über das Thema des Treffens und der Hörner durchführt und nur zu gut die Lobsprüche Schädels, des Narren, verdient, der hier in seiner Einfalt die Sache, ohne es zu wollen, beim rechten Namen nennt:

„Blitz, welche niedliche Späße! Der Witz wie gemein und zierlich!
Wenn's so glatt von der Zunge haspelt, so recht obscön und manierlich!"

Der tüchtigste und gesundeste unter allen den Kavalieren ist natürlich Biron, des Dichters und wohl aller Leser Liebling, eine unverwüstliche, angelsächsische Kernnatur, welche das gezierte, ausländische Modewesen wohl auch einmal mitmacht, aber ohne sich einen Augenblick über dessen Narrheit zu täuschen, die ihr zu ihrem treuherzigen und derben Gesichte steht, wie ein seltsamer, geborgter Maskenputz. Wie er von vorne herein die pedantischen Grillen seiner Genossen übersieht, wurde schon berührt. Mit lustiger Selbstironie, lediglich um der guten Kameradschaft willen, geht er auf den gelehrten Mummenschanz ein. Er stellt den Freunden das Prognostikon:

„Und all' die Eide wird die Noth zerbrechen,
Dreitausendmal, eh' noch drei Jahre schwinden."

Wenn er in köstlicher Selbstironie dem Allsieger Cupido huldigt, dem „Sonettenfürst, Herzog gekreuzter Arme, gesalbten König aller Ach und O, Lehnsherrn der Tagedieb' und Mißvergnügten" ꝛc., wenn er gar seiner eigenen Herzensdame im ersten Feuer der Liebe die Standrede hält:

„Und just die Schlimmste lieben von den Dreien! —
Ein bläßlich Ding mit einer sammtnen Braue,
Mit zwei Pechkugeln im Gesicht statt Augen;
Und Eine, wahrlich, die die That wird thun
Und wär' ein Argus ihr gesetzt zum Wächter!"

so glauben wir Valentin oder Benedict zu hören, nur daß das Bild des kernigen, selbst im Augenblicke des süßen Freiheitsopfers vom klarsten Bewußtsein getragenen Junggesellen hier noch frischer, leichter gezeichnet ist, sprudelnd von Gesundheit und urkräftigem Leben. Daß er den Preis davon trägt in jener lustigen Fuge des ausgelassenen Witzes, da die verliebten Ritter, während sie die Genossen verspotten, Einer nach dem Andern entlarvt werden, versteht sich von selbst. Sein ist die klassische Strafpredigt an die ascetischen Eidgenossen:

„O Himmel, welch' ausbünd'ge Narrenscene
Von Seufzen, Gram, von Aechzen, von Gestöhne!
Wie ernsthaft blieb ich, als vor meinem Blicke
Ein hoher Fürst sich umgeformt zur Mücke!
Als Hercules, der Held, den Kreisel drehte
Und Salomo ein Gassenliedchen krähte,
Nestor mit Kindern Seifenblasen machte
Und Lästrer Timon über Possen lachte!
Wo schmerzt es Dich, Freund Longaville, gesteh' es!
Wo, Dumain, fließt die Quelle Deines Wehes?
Wo Eurer Hoheit? Allen wohnt's im Herzen!"

Was es mit den Ketten, deren er hier spottet, ohne sie brechen zu können, für eine Bewandtniß hat, das bleibt seiner gesunden Natur selbst in der Hitze des Paroxysmus durchaus nicht verborgen. Ihm legt der Dichter jene Schilderung der launischen, flüchtigen Jugendliebe in den Mund,

die man gar wohl als Motto den sämmtlichen Lustspielen seiner ersten Periode voran schicken könnte, deren bunte und doch so naturwahre Farben in den erotischen Scenen der „Veroneser", des „Sommernachtstraums" und des vorliegenden Stückes sich mannigfach brechen:

„Denn Lieb' ist voller Eigensinn und Unart,
Muthwillig, wie ein Kind, abspringend, eitel,
Erzeugt durch's Aug' und deshalb gleich dem Auge,
Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasie'n,
Und wechselt bunt, wie in des Auges Spiegel
Der Dinge Wechsel schnell vorüber rollt."

Ihm ist es gegeben, mit dem unverwüstlichen Humor der ächten, geistigen Gesundheit dem gegen ihn gerichteten Scherz, ihn parodirend und überbietend, die Spitze zu brechen, in jener Scene, da er, von den Freunden um seiner verliebten Extase willen verspottet, es ihren schlechten Witzen über Rosalinens „Schwärze" auf der Stelle zuvor thut:

„Ist Ebenholz ihr gleich? O Holz der Wonne!
Ein Weib, daraus gezimmert, wär' mein Stolz.
Wo ist ein Buch? Fest soll mein Schwur besteh'n,
Daß Schönheit selbst die Schönheit nicht erreicht,
Lernt sie von ihrem Auge nicht das Seh'n,
Und keine schön, die ihr an Schwärze weicht."

Und doch ist es nicht etwa Kälte und Mangel an tieferm Gefühl, denen er diese taktfeste Sicherheit, dieses Aplomb der guten Laune verdankt. Entströmt doch gerade seinen Lippen jener klassische, begeisterte Preis der Jugend-beglückenden Liebe, deren Herrlichkeit und Wunderkraft ihm nicht verborgen ist, während er die Thorheiten, zu welchen

sie die Menschenkinder verleitet, an sich und Andern mit unbestechlicher Kritik erkennt und verspottet. Ich meine die Stelle im Anfange des vierten Aktes, die man gar wohl als ein eigenes Herzensbekenntniß auffassen könnte, welches der Poet seinem Lieblinge in den Mund legt:

„Wenn Liebe spricht, dann lullt der Götter Stimme
Den Himmel ein durch ihre Harmonie;
Nie wagt's ein Dichter und ergriff die Feder,
Eh' er sie eingetaucht in Liebesseufzer! —
Dann erst entzückt sein Lied des Wilden Ohr,
Pflanzt in Tyrannen holde Menschlichkeit.
Aus Frauenaugen zieh' ich diese Lehre:
Sie sprüh'n noch jetzt Prometheus' ächte Gluth!
Sie sind das Buch, die Kunst, die hohe Schule,
Die alle Welt umfaßt, erläutert, nährt!"

So wird denn auch ihm, dem Manne des klaren Kopfes und des warmen, kräftig schlagenden Herzens, der ganze Flitterkram und Humbug der welschen Modesitte zuerst und am gründlichsten zuwider. In seinen Mund legte Shakspeare die gewichtigen Worte, in welchen er selbst dieser ästhetischen Afterkultur für immer Lebewohl sagt:

„Nie auf geschrieb'ne Reden mehr vertrau' ich,
Noch auf Geplapper knabenhafter Zungen;
Nie mehr verlarvt auf schöne Frauen schau' ich,
Noch fleh' in Reimen, wie sie Blinde sungen.
Fort, tafftne Phrasen, Klingklang schwacher Dichter,
Hyperbeln, superfein, geziert und schwirrend,
Fort, seid'ner Bombast, Schmetterlings-Gelichter,
Das Grillen mir gebrütet, sinnverwirrend!"

Und die Bethätigung des Vorsatzes folgt auf dem Fuße: eine Werbung, wie die des Prinzen Heinrich um das französische Käthchen:

„Bei dem Handschuh' hier, dem weißen!
(Wie weiß die Hand sein mag, weiß Gott allein!)
Schlicht sei hinfort mein Werben und Verheißen.
Nimm Grete denn den Hans, der brav und jung,
Mit hausgebacknem Ja, und derbem Nein."

Freilich steht diese Bekehrung noch unter dem Einfluß der eben erlittenen Demüthigung. Sie ist gegen Rückfälle nicht sicher. Unmittelbar, nachdem Biron jene trefflichen Vorsätze angekündigt, zieht ihm ein affectirtes „sans" (Schlegel hat dem Verse zu Liebe senza daraus gemacht) einen Verweis Rosalinens zu. Ja, als dann die Kunstgenossen des gelehrten Holofernes in redlichster Absicht die auserlesenen Früchte ihres Witzes ihrem Souverän zu Füßen legen, macht gerade von Biron's Seite her der alte Uebermuth in ausgelassenen, zum Theil mehr stachligen und rücksichtslosen als attisch gesalzenen Scherzreden sich Luft. Es ist hier allerdings nicht zu übersehen, daß gerade die schlimmste Stelle dieses etwas junkerhaften Geschwätzes im englischen Texte die Härte keinesweges hat, die in der Schlegel'schen Uebersetzung unter dem Zwange eines etwas gewaltsam nachgebildeten Wortspiels fast verletzend hervortritt [5]. Shakspeare's Biron ist auch in der Verspottung der lächerlichen Komödianten mehr ausgelassen und rücksichtslos lustig, als eigentlich hart. Aber dennoch gönnen wir ihm von Herzen die Lection, welche er zum Schluß aus der Hand seiner kleinen, brunetten Gebieterinn dahin nehmen muß. Rosaline berührt den innersten, sittlichen Kern dieses merkwürdigen Lustspiels, wenn sie die selbstgefälligen Späße ihres braven, aber an Ueberkraft und Uebermuth ein wenig kran-

kenden Ritters auf ein Jahr in's Spital verweist. Sie faßt sicherlich des Dichters eigenste Meinung über die Gefahren des dem Effect mit allen Mitteln nachjagenden Witzes in ihre Verurtheilung des „spött'schen Geistes“ zusammen, der Kraft nur schöpft aus jenem nicht'gen Beifall, den schaal Gelächter stets dem Narren zollt.

„Des Scherzes Anerkennung ruht im Ohr
Des Hörenden allein, nicht in der Zunge
Deß der ihn spricht.“

So bezeichnet Shakspeare in seinem heitersten Lustspiel sein innerliches Verhältniß zu jener schimmernden Paraderüstung des dichterischen Geistes, die er mit vollendeter Anmuth, wie irgend Einer, zu tragen wußte, ohne doch in dem bequemen Behagen des leicht zu erringenden Erfolges die sittliche Würde seines poetischen Priesterthums je an die schmeichelnde Wirkung des Augenblicks dahin zu geben.

Von besonderem Interesse ist es nun, der eigenthümlichen Methode zu folgen, welche Shakspeare hier zum ersten Mal in vollendeter Meisterschaft anwendet, um den Hauptgedanken des Stückes erschöpfend und nachdrücklich auszuführen, ohne doch in lehrhafte Eintönigkeit oder in tendenziöse Declamation zu verfallen. Wie sehr er es versteht, im Fall des Bedürfnisses durch Kontraste zu wirken, ist bekannt. Man denke an Prinz Heinrich und Falstaff, an Richard II. und Bolingbroke, an König Johann und Faulconbridge, an Jago und Othello, an Edmund und Edgar, und dann wieder an Celia und Rosalinde, an Beatrice und Hero, um nur ein paar Beispiele aus der reichen Fülle zu nennen. Nicht weniger anziehend aber sind für das eingehende Stu-

dium jene Parallelen, welche ein bestimmtes sittliches Problem durch die verschiedensten Tonarten variiren, die auf das Auge wirken wie eine vollständige Schattirung derselben Grundfarbe, wie der durch mannigfache, aber verwandte Media gebrochene Lichtstrahl. Hier zeigt die solide Gründlichkeit, die liebevolle Vertiefung des Dichters sich in nicht geringerem Glanze, als die Freiheit und Beweglichkeit seines Geistes und die Fülle seiner Gestaltungskraft. So tobt durch die beiden Hauptgruppen des Lear, durch die ineinander verschlungenen Tragödien der königlichen und der Gloster'schen Familie derselbe verheerende Sturm der leidenschaftlichen, jähzornigen Selbstüberhebung mit ähnlicher, aber keinesweges gleichförmiger Wirkung. Lear, Gloster, Kent, Goneril, Regan gehören derselben Gattung an, selbst Cordelia läßt einen gewissen Familienzug für das aufmerksame Auge erkennen, und nur Edmund und Edgar werfen auf die Reihe der leidenschaftlichen Naturen von zwei verschiedenen Seiten, der Eine den Schlagschatten der kalten, dämonischen Selbstsucht, der Andere das helle Licht einer von Willen und Gemüth gleichmäßig getragenen, ebenso besonnenen und milden als entschlossenen Hingabe an die Pflicht. Aehnlich spielt der Dichter in den komischen Scenen Heinrichs IV. die ganze Tonleiter der von der Pflicht sich emancipirenden Sinnlichkeit durch, in den Heldengestalten derselben Historie alle Verbindungen, welche das Ferment des Ehrgeizes mit den Grundstoffen der menschlichen Seele eingeht. In der vorliegenden Komödie aber ist es jener Gegensatz der eingebildeten Pedanterie gegen einen einfachen, natürlichen Sinn, der den Dichter unablässig beschäftigt,

den er in allen seinen Formen, durch alle Bildungsstufen der Gesellschaft verfolgt, vom Könige und der Blüthe des Adels bis herab zu dem bettelhaften, aufgeblasenen Glücks-soldaten und dem durch Latein und philologische Aesthetik ein wenig mit dem gesunden Menschenverstande brouillirten Schulmeister. So geht, parodirend und illustrirend, verschwenderisch ausgestattet mit den besten Gaben der komischen Muse, eine zweite Handlung neben der Hauptfabel des Lustspieles her. Die Clowns treten in innigsten, organischen Zusammenhang mit den handelnden Hauptpersonen: das rohe, volksthümliche Element des vorshakspearischen Lustspiels ist aufgegangen in einer höhern, einheitlichen Kunstschöpfung, es ist ein wesentlicher und nothwendiger Theil des heitern, und doch tiefsinnigen und bedeutungsvollen Bildes geworden, aus welchem die Züge, nicht einzelner witziger Karrikaturen, sondern einer ganzen Narrenzunft uns anlachen: wahr, gemäßigt und natürlich, und doch so scharf ausgeprägt, daß die Meinung des Künstlers nirgends im Dunkel bleibt. Im Vordergrunde dieser Partie stehen Armado und Holofernes, die klassischen Typen des militärisch-ritterlichen und des gelehrt-schöngeistigen Pedanten: drastische Einzelausführungen der komischen Elemente, welche in den Kavalieren des gelehrten und chevaleresken Hofes von Navarra in feinerer Qualität sich mischen.

Wir werden kaum irre gehen, wenn wir uns bei der Betrachtung Armado's jenes tiefen Gegensatzes der germanischen Mannes- und Helden-Art gegen die wälsche Chevalerie erinnern, der sich durch so viele Historien und Dramen Shakspeare's hindurch zieht. Das gewaltige Aufraffen des

romanischen Elements in der jesuitischen Reactionsperiode, welche auf dem europäischen Festlande die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und die erste des siebzehnten umfaßt, sein Kampf um die Weltherrschaft mit dem sittlichen Freiheitsdrang der germanischen Stämme, die glorreiche Entscheidung dieses Kampfes, oder doch die sichere Begründung eines ehrenvollen Gleichgewichtes durch die britischen Siege über Philipp II.: alle diese gewaltigen Ereignisse, deren Wirkung Shakspeare zum Theil in unmittelbarer Nähe empfand, mußten jenen welthistorischen Gegensatz in seiner durchaus männlichen, den ernsten Kämpfen der Zeit zugewendeten und vor ihren dunkelsten Räthseln nicht zurückschreckenden Dichterseele zum vollsten Bewußtsein bringen. Seine Historien geben dafür fortlaufendes, vollgültiges Zeugniß. Aber jener Racenkampf hatte, und hat noch jetzt, neben der furchtbar ernsten auch seine lustige und lächerliche Seite. Nicht nur mit dem Crucifix und dem Schwert zogen der Spanier und seine verbündeten Stammvettern gegen den ketzerischen Norden heran. Siege im Tanzsalon und im Toilettenzimmer gingen den Triumphen der Schlachtfelder zur Seite. Romanische Disciplin und Verfeinerung machten der ungefügigen, aber reichen und frischen germanischen Naturkraft auf ihren Spielplätzen nicht weniger als bei der ernsten geschichtlichen Arbeit den Krieg. Die Ritterromane, die Sonette und Canzonen, die Complimentirbücher, die Fecht- und Sprachmeister, die Haarkünstler und Schneider bahnten den Diplomaten und Priestern in Erziehung, Sitte und Gesinnung den Weg. Die spanischen Halskrausen, Mäntel und Federhüte, die spanischen und italienischen Duell-

Gesetze, Liebesgedichte und unzweideutigen Novellen gingen den Kriegszügen und Intriguen Karls V. und seines Sohnes so voran, wie die Crinoline und die ebenso pikante als moralische Literatur des „demokratisch organisirten" Frankreichs den auswärtigen Erfolgen der Idées Napoléoniennes. Und was Shakspeare betrifft, so fand der Erbfeind germanischen Geisteslebens vor ihm in der Tracht des Stutzers wo möglich noch weniger Gnade, als im Kriegskleid. Indem der Dichter die unleugbaren Vorzüge der formellen romanischen Geschmacksbildung mit Virtuosität sich aneignete, verfolgte er gleichwohl die Auswüchse derselben mit der ganzen Schärfe unerbittlichen Spottes. Wir kommen darauf noch öfter zurück. Hier zunächst haben wir es mit einer Parodie des aufgeblasenen und pedantischen, und dabei bettelhaften militärischen Stutzers, mit einer Verspottung des posthumen Ritterthums des sechzehnten Jahrhunderts zu thun, welche fast an eine Benutzung des Don Quixote denken ließe, wenn die Chronologie diese Annahme gestattete [6]. Grundzug seines Wesens ist abgeschmackte, aber mit der Sicherheit vollkommener Naivetät sich bewegende und darum mit so unwiderstehlicher Komik wirkende Eitelkeit. So nennt ihn der König gleich Anfangs einen Menschen, dem die Musik seiner eigenen Stimme so lieblich dünkt, als überirdisch Tönen. Wie er sich spreizt vor den Fräuleins, wie hübsch er den Fächer hält, wie er im Geh'n sich die Hand küßt, muß uns Schädel erzählen. Holofernes findet seinen Humor hochfliegend, seinen Gang majestätisch, sein Betragen überall pomphaft, lächerlich und thrasonisch. Den grausamsten Kontrast gegen dies nirgends sich verleugnende Bewußt-

sein des „Erzählers spanischer Ritterthaten“ bildet (ein ächt englischer Zug der Rolle) seine Bettelhaftigkeit, wie Boyet während der Darstellung der neun Helden sie mit hogarthischem Humor zu zeichnen nicht unterläßt, in der schönen Erzählung über Armado's Leibwäsche und über die Pönitenz, welche man ihm in Rom auferlegte. Mit diesen stattlichen Eigenschaften muß er nun in's Gefecht, in's dichteste Feuer unbarmherziger Witze, auf denselben Kampfplatz, der neben ihm ganz andere Helden zu Schanden werden läßt. Jacquenetta, das Milchmädchen, besiegt seine Mannhaftigkeit und seinen, den Studien geschworenen Eid, wie die Prinzessinn den König und ihre Damen die Kavaliere. Wohl hat er selbst sie eben im Park ertappt, mit Schädel, „dem armseligen Hintersassen“, dem verworfenen Gründling der königlichen Scherzhaftigkeit. Aber Cupido's Pfeil ist stärker, als seine gute spanische Klinge, er ergiebt sich in sein Schicksal, indem er sich mit König Cophetua, mit Simson und andern preislichen Helden tröstet. Dabei hat er gleichzeitig zu leiden von dem vorlauten Mutterwitz Motte's, des nie um eine impertinente Antwort verlegenen „zarten Juvenil's“, von dem rücksichtslosen Uebermuth Biron's und seiner Genossen und von der gönnerhaften Protection, mit der Holofernes, der Schulmeister, ihn begnadigt, jedoch ohne die geringste Schonung für seine „adroganten Phantasmen“. Als ein wahres Gefäß des Zornes benutzt ihn der Dichter, um seinen Abscheu niederzulegen gegen gezierte, ausländische Mode in Kleidern, Manieren, Poesie und Musik. Ihm giebt Motte den Rathschlag, seine Geliebte mit den „neumodischen

Singweisen und Arien zu gewinnen, einen Ton staccato von der Spitze der Zunge schnellend, dazu tremulando mit den Füßen vibrirend, ihn durch Aufschlagen der Augenlieder mit Ausdruck würzend: dabei den Hut gleich einem Vordach über den Laden der Augen, die Arme kreuzweise über dem dünnen Wamse, wie ein Kaninchen am Spieß, oder die Hände in der Tasche, wie eine Figur auf den alten Bildern, Alles so, wie Motte „für seinen Pfennig der Beobachtung“, man kann denken in welcher Gesellschaft, es sich einkaufte. Bei der Parodie gezierter, geistloser Verskunst, bei der Verhöhnung alberner Madrigale und gespreizter Sonette, welche durch alle komischen Scenen des Stückes sich hindurch zieht, muß Armado mit Holofernes und Nathanael in die Lorbeern der unfreiwilligen Spaßmacher sich theilen. Die Letztern, ihrerseits, vertreten neben ihm in gleicher Vollendung die geistlose Afterbildung auf dem Gebiete gelehrter Bestrebungen. Holofernes namentlich, dies stattliche Membrum des gemeinen Wesens, Er, der pueritiam disciplinirt, in dem Scholarchengebäude auf dem Haupt des Gebirges, oder auf mons, dem Hügel, mit seiner feinen Spürnase für falsches Latein und seiner ehrenfesten Anhänglichkeit an die umständliche, aber gründliche Orthographie, welche „Harpfe“ nicht verflachet in Harfe, nicht „er schießt“ schreibt, für „er scheußet“, den „Nachbauer“ nicht leichtfertig „Nachbar“ benamset, und „Viech“ nicht in „Vieh“ abbreviiret [7] — er ist sicherlich eine frische Reminiscenz aus des Dichters eigener Jugend, ein wahres Prachtstück jener seltsamen Mischung von Ehrenhaftigkeit, Kenntnissen und grotesker Geschmacklosigkeit nebst

albernem, aber meist harmlosem Dünkel, wie einseitige, philologisch-pädagogische Bestrebungen sie in mittelmäßigen Köpfen nur zu leicht erzeugen. Es liegt nahe, daß das sechzehnte Jahrhundert mit seinem neu erwachten Eifer für sprachliche Studien, für Schule und Kirche, solche Originale in Menge erzeugen mußte: fehlt doch noch viel, daß jene ehrwürdige Zunft, „so da isset des Papieres und trinket der Tinte“, gegenwärtig im Aussterben begriffen wäre, da doch die künstliche, mittelalterliche Scheidung der Stände so ziemlich beseitigt ist. Uebrigens bedarf es kaum der Bemerkung, daß der Dichter mit feinem, ächt humanem Takte diesen unschädlichen Märtyrer einer einseitigen aber nicht unnützen Beschäftigung unendlich milder behandelt, als die nur ihrem Vergnügen nachjagenden Pedanten in Hofkleid und Degen. Höchst eigenthümlich ist vor Allem das Verhältniß des Schulmeisters zum Pfarrer gefaßt. Von dem gestrengen, geistlichen Vorgesetzten, der das arme Dorfschulmeisterlein wie seinen Leibdiener behandelt, ist in dem „Zaunpriester“ Nathanael auch nicht eine Spur übrig geblieben. Da es zum Schmause geht, ist es Holofernes, der seinen Seelenhirten protegirt und an der Tafel des Gönners sein Ben Venuto auf sich nimmt. Dafür empfängt er nach der Tafel durch Nathanael seinen Lohn, in huldigender Anerkennung seiner Vortrefflichkeit. Vielgekörnt und sentenzreich waren seine Tischgespräche, „ergötzlich ohne Scurrilität, witzig ohne Affectation, kühn ohne Frechheit, gelehrt ohne Eigendünkel, paradox ohne Ketzerei.“ Wohl sind sie beide „auf einem Schmaus von Sprachen“ gewesen und haben die

Brocken in den Almosenkorb der Worte gesammelt, aus dem sie seit jener Zeit zehren. Wohl sind beide gleich hochmüthig über Dumm's „zweimal gesottene Einfalt", bis coctus! „als welche in ihrer ohncultivireten, oder vielmehrest ohnconfirmireten Weise des Holofernes haud credo wiederumb einschaltet statt eines Wildes", und gerade Nathanael, der Pfarrer, ergeht sich in christlich gelahrtem Mitleid über die Stiefkinder des Schicksals, „welche nie ihre Nahrung gesogen aus den Leckerbißlein, so da erzielet werden in Büchern, über die unfruchtbaren Gewächse, hingestellt vor die Auserwählten, die Männer der Worte und Buchstaben, auf daß diese dankbar seien (wie sie, die da schmecken und Empfindung haben es auch sind) für solche Gaben, die ihnen zu besserer Frucht gedeihen." Leider zeigt es sich aber nachher, daß der wackere Priester eigentlich dankbarer ist, als er es nöthig hätte, für seinen Antheil an den Almosen des philologischen Brodkorbes. Nicht nur, daß er an Holofernes den Preis überläßt, wenn es gilt, „der Verse zähen Fuß geschmeidig zu bewegen, die Apostrophen einer Canzonetta zu erspähen, über die Elegantia, die Leichtigkeit, den güldenen Schlußfall des Gedichtes zu urtheilen, der „Phantasei ihre balsamischen Duftblüthen auszuwittern, gleich dem göttlichen Naso oder dem, hier von Shakspeare wohl in frischer Erinnerung an die Schuljahre citirten Mantuanus [8]. Selbst Priscianus, der treue Steuermann auf dem klippenreichen Meere der Grammatik, wird durch den geistlichen Herrn gelegentlich mit einem „bone intelligo" geohrfeigt, und da Nathanael, natürlich unter des Holofernes Kom-

mando, den Alexander tragirt, hält ihm Schädel der Narr die wohlgemeinte und treffende Vertheidigungsrede: „'s ist, mit Euer Gnaden Wohlmeinen, ein närrischer, weichherziger Mann, ein ehrlicher Mann, seht ihr, und gleich aus der Verfassung. Er ist ein so gutes Gemüth von Nachbarn und ein so trefflicher Kegelschieber; aber was den Alexander betrifft, lieber Gott, da seht ihr, da ist's freilich so was, da kommt er zu kurz."

Die nothwendige Folie und Einfassung giebt Shakspeare nun dieser Galerie von Pedanten auf der einen Seite durch Schädel und Motte, auf der andern durch die Prinzessinn mit ihren Damen. Wie es der Plan des Lustspiels verlangt, sind diese Vertreter des normalen, gesunden Menschenverstandes weniger ausführlich gezeichnet, als jene Märtyrer eines verkehrten Geschmacks, auf deren Studium es hier zunächst abgesehen ist. Sie sind mehr als Gradmesser und Marksteine für die Thorheit der Andern da, als um ihrer selbst willen. Es ist eben dafür gesorgt, daß jeder Albernheit die Kritik auf dem Fuße folgt, möge sie nun in Schädel's schlaue Einfalt sich kleiden, oder in Motte's scharfgesalzenen, pfiffigen Mutterwitz, oder in die feinen und treffenden, wenn auch hie und da ein wenig übermüthigen, und selbst derben Bemerkungen der französischen Damen. Unter den letztern ist Rosaline, die scharfzüngige, schwarzäugige Geliebte des tollen Biron, von den Wunderlichkeiten der Zeitsitte am wenigsten frei. Ihr Gespräch mit Boyet ist eine der drastischsten Proben jener freien Hofsitte des 16. Jahrh., welche den Evolutionen des Witzes, der muntern, geistreichen Laune

einen sehr weiten Spielraum gewährte: schwerlich zu wesentlichem Nachtheil der Moral und ganz gewiß zu großem Vortheil für die Geselligkeit und die ihr dienende Kunst. Weit feiner, bedeutender und gediegener ist die Prinzessinn gezeichnet. Beim Zusammentreffen mit dem Könige benimmt sie sich mit einer glücklichen Vereinigung von Selbstgefühl, feinem Takt und launigem Witz. Das Treiben der Andern bleibt ihr, seinem wahren Werthe nach, keinen Augenblick verborgen; aber sie beurtheilt es mit der gelassenen Nachsicht vollkommener Geistesfreiheit. Der Ernst ihrer Aufgabe, den sie nie aus den Augen verliert, hindert sie durchaus nicht an heiterem, selbst behaglichem Eingehen auf Laune und Scherz. Die Neckerei gegen die verliebten Ritter wird von ihr angegeben und gründlichst durchgeführt, die Witzturniere ihrer Gefährtinnen finden an ihr eine kundige Schiedsrichterinn. Dabei verwandelt die geistreiche Schärfe, mit der sie den Ebenbürtigen begegnet, den einfachen und geringen Leuten gegenüber sich auf der Stelle in gutmüthigsten Humor, und als die Nachricht vom Tode ihres Vaters eintrifft, weiß sie den Uebergang aus dem Tone neckisch munterer Unterhaltung zu mildem Ernst mit feinstem Takt zu vermitteln. So ist denn auch die sinnige Lösung des fein geschürzten Knotens ihr Werk: die Forderung des Prüfungsjahres als Vorbereitung einer durch falsche Bildung irre geleiteten, aber im innersten Kern tüchtigen und unverdorbenen Jugend für das heitere, aber maaßvolle Bewußtsein, welches unter glücklichen Verhältnissen den Eintritt in die Rechte und Pflichten des gereiften, in seiner Vollkraft

sich fühlenden Mannes bezeichnet. Daß dann ein einfaches, ächt englisches Lied im Volkstone dieses ganze lustige Strafgericht über die pedantische, ausländische Ziererei und Afterkultur versöhnend beschließt, ist schwerlich ein Zufall: vielmehr ein charakteristischer, ebenso feiner als liebenswürdiger Zug des bekanntlich selbst in seinen tragischen Darstellungen des Lebenskampfes meist auf Harmonie und Versöhnung der endlichen Gegensätze hinarbeitenden Dichters.

Anmerkungen zur dritten Vorlesung.

[1] (S. 114.) Der vollständige Titel heißt:

A pleasant Conceited Comedie called, Love's labors lost. As it was presented before her Highnes this last Christmas. Newly corrected and augmented by W. Shakespere. Imprinted at London by W. W. for Cuthbert Burby. 1598.

Der nächst alte bis jetzt bekannte Text ist der der Folio von 1623, wo das Stück als siebentes in der Reihe der Comedies steht.

[2] (S. 114.) Es heißt: Alba, the Months Minde of a Melancholy Lover by R. T. Gentleman. Die betreffenden, von Delius seiner Ausgabe von Loves Labours Lost beigefügten Strophen lauten wie folgt:

„Love's Labour Lort I once did see, a play
Y-cleped so, so called to my paine;
Which I to heare to my small joy did stay
Giving attendance to my froward dame:
My misgiving mind presaging to me ill,
Yet I was drawn to see it 'gainst my will.

Each actor plaid in cunning wise his part,
But chiefly those entrapt in Cupids snare;
Yet all was fained, 't was not from the hart,
They seeme to grieve, but yet they felt no care.
'T was I that griefe indeed did beare in brest,
The others did but make a show in jest."

Delius hat gewiß sehr Recht, wenn er das once der ersten Zeile auf eine frühere Aufführung deutet, als die in dem oben mitgetheilten Titel der Ausgabe von 1598 genannte.

[3] (S. 115.) Dahin gehört u. A. die Stelle in der ersten Scene des dritten Aktes, wo es von Armado heißt:

„Armado ist's, ein Spanier, ein abgeschmackter Held,
Ein Phantast, ein Monarcho, dem König zugesellt
Und seinen Buchgenossen."

Es war dieser „Monarcho" eine in London bekannte Persönlichkeit, deren durch Thomas Churchyard in einer poetischen Grabschrift uns überlieferte Charakterzüge an Shakspeare's Armado vielfach erinnern. — Die Ballade vom König Cophetua und der Bettlerinn, eine populär-sentimentale Liebesgeschichte, ist aus Richard Johnson's „Crown Garland of Golden Roses" (1612) in Percy's „Reliques of Ancient English Poetry aufgenommen. Sie wird auch von Delius in der Einleitung zu Love's Labours Lost vollständig mitgetheilt. Eben daselbst finden sich Nachweise über das „tanzende Pferd" eines gewissen Bankes, welches Motte in der zweiten Scene des ersten Aktes erwähnt. Jener Bereiter hatte sein Pferd „Marocco" so trefflich abgerichtet, daß die Kapuziner in Orleans darauf und daran waren, ihm als einem Hexenmeister den Prozeß zu machen. Da ließ er einen Mann aus dem Volke heran treten, welcher ein Kreuz am Hute trug. Das kluge Pferd aber kniete auf Befehl vor ihm nieder, küßte sodann das heilige Zeichen und führte so den Beweis, daß seine Künste keineswegs vom Teufel stammten.

[4] (S. 122.) Das cormorant devouring time (rabengleich verschlingende Zeit) des englischen Textes verstärkt wohl absichtlich das gesuchte Pathos der ganzen Stelle.

[5] (S. 130.) Ich meine die Stelle in der ersten Scene des fünften Akts, da Holofernes den Judas Maccabäus spielt. Biron, nicht zufrieden mit einer maliciös-witzigen Kritik dieser dramatischen Leistung, fällt zuletzt in ein ganz unmotivirtes und ziemlich gemeines Schimpfen:

„Und wenn Du ein Löwe wärst, so hätten wir Dich geschoren,
Drum, weil Du ein Köter bist, muß man Dir Esel bohren;
Und so gehab Dich wohl, Du Narr, und trolle Dich stracks;
Rothbärtiger Fuchs, krummbeiniger Dachs, Judbachs, halb Jude,
halb Dachs!"

Holofernes sagt schwerlich zuviel, wenn er erwiedert:

„Das ist nicht säuberlich, nicht artig, noch großmüthig!"

Im englischen Text macht sich das Alles aber lange nicht so schlimm, weil das beleidigende Wortspiel sich ganz natürlich ergiebt. Boyet hat den stümperhaft declamirenden Pedanten soeben einen Esel genannt und fragt den Zögernden, worauf er noch warte? Da antwortet Dumain: „Auf das letzte Ende seines Namens" und Biron greift den Witz erklärend auf, indem er den Namen „Judas" als humoristischer Etymologe in seine Theile zerlegt: „Jude-as" (ass, der Esel).

[6] (S. 135.) Der Don-Quixote erschien bekanntlich erst 1606, zehn Jahre vor Cervantes' und Shakspeare's Tode und wohl dreizehn Jahre nach der Abfassung von Love's Labours Lost.

[7] (S. 137.) Die Schlegel'sche Uebersetzung giebt den etymologisirenden Konsonanten-Reichthum der Orthographie des Holofernes hier ganz vortrefflich durch analoge deutsche Bildungen wieder. Im Original ereifert sich Holofernes über die ungründliche, weltmännische Schreibweise, welche dout für doubt setzt, det für debt, cauf für calf, hauf für half, nebour für neighbour.

[8] (S. 139.) Es ist der lateinisch dichtende Italiener Baptista Spagnolus aus dem funfzehnten Jahrhundert gemeint, dessen in den Schulen damals viel gelesene Eclogen mit den von Holofernes citirten Versen beginnen.

Vierte Vorlesung.

Die Zähmung der Widerspenstigen. — Ende gut, Alles gut.

Geehrte Versammlung!

Die Stelle, welche die beiden vorliegenden Stücke in der Reihe der Shakspeare'schen Lustspiele hier einnehmen, wird für Manchen einer Erklärung und Rechtfertigung bedürfen. Gervinus hat „die Zähmung der Widerspenstigen" mit der „Komödie der Irrungen", „Ende gut Alles gut" mit „Liebes Leid und Lust" zusammen gestellt, und natürlich nicht ohne wohl zu erwägende Gründe. Eine starke Familienähnlichkeit ist namentlich in den erstgenannten beiden Stücken nicht zu verkennen. Das Interesse der Handlung, wie Shakspeare sie von seinen Mustern übernahm, dreht sich um ganz äußerliche Verwickelungen, um Ueberraschungen und Irrungen, bei denen es mehr auf Reizung und schnelle Befriedigung der Neugier als auf Erregung gemüthlicher Theilnahme hinaus läuft. Mit den Bedingungen der Wahrscheinlichkeit weiß der Dichter ohne sonderliche Scrupel sich

abzufinden. Die komischen Scenen sind stark ins Groteske gezeichnet. Der Einfluß des ausländischen, romanischen Vorbildes ist nicht zu verkennen: dort an des Plautus, hier an Ariost's Hand betritt der Dichter die Bahn des regelmäßigen Lustspiels. Auch die Sprache erinnert fast in gleichem Maaße an Shakspeare's früheste Periode: Sie ist leicht, fließend, mehr von sprudelnder Laune gefärbt als von dem tiefsinnig eindringenden Gedanken gestaltet, mit dem wir sie in den Stücken späterer Jahre meist in glücklicher Harmonie, zuweilen auch in hartem und mühsamem Ringen erblicken. Der Vers hat noch nicht die Mannigfaltigkeit und Energie der spätern Zeit, von den Doggrel-Versen wird nicht selten Gebrauch gemacht, klassische Reminiscenzen aus der vielleicht noch nicht gar so weit hinter dem Dichter liegenden Schulzeit treten auf. Mit einem Worte: darüber, daß wir es hier mit einer frühen Leistung des von romanischen Mustern noch nicht unabhängigen Shakspeare zu thun haben, ist ein Zweifel nicht möglich. — Weniger überzeugend ist die Parallele zwischen „Ende gut Alles gut" und „Verlorne Liebesmüh'n." Sie ist zunächst durch den ältern Titel veranlaßt „Love's Labours Won", unter welchem das erstere Stück einer höchst wahrscheinlichen Conjectur Farmer's zufolge in dem Meres'schen Verzeichniß von 1598 genannt ist. Der Beweis, daß diesem Titel eine organische, innere Verwandtschaft der Stücke, etwa eine vom Dichter beabsichtigte doppelte Durchführung des gleichen oder doch eines verwandten Hauptgedankens zum Grunde liege, scheint mir bis jetzt nicht geführt und dürfte auch schwer gelingen. Schon die beiden Fabeln sind in ihrem innersten Wesen

verschieden: dort, nämlich in „Verlorne Liebesmüh'n“ wurde ein heiteres, an sich wenig bedeutendes Spiel uns vorgeführt, eine Liebeswerbung, über deren Ernst die betheiligten Damen, wo nicht die Liebhaber selbst, bis zum letzten Augenblicke in Zweifel blieben, die erst durch eine hinter den Schluß des Gedichtes fallende Prüfungszeit als eine sittliche That sich bewähren soll. Die satirische Darstellung hatte es weniger mit Vorgängen auf dem Gebiete des sittlichen Einzellebens zu thun, als mit einer Krankheit des Zeitgeschmacks. Nur hie und da brach die sittliche Tiefe Shakspeare's auch dort schon durch die bunte, glänzende Außenseite des gesellschaftlichen Lebens, um auf den Kern der Charaktere zu dringen. Das Alles ist in „Ende gut Alles gut“ denn doch ganz wesentlich anders. Es wird sich zeigen, daß die Handlung dieses Lustspiels so schwer wiegt, als die Gesetze der Gattung es irgend gestatteten. Sie enthält Verwickelungen, bei welchen tragische Dissonanzen dem Dichter eben so leicht erreichbar waren, als die wirklich gegebene heitere Lösung. Dem entsprechend ist die Charakterzeichnung mit großer Sorgfalt behandelt; ganze Scenen bewegen sich ferner in mitunter fast überfeinen und bis zur Dunkelheit gedrängten Sentenzen: die Sprache läßt, in diesen Partieen namentlich, den Einfluß Lily's allerdings noch sehr deutlich erkennen. Es giebt Stellen in diesem Lustspiel, die ohne Weiteres als nicht gerade empfehlende Exempel des Euphuismus zu brauchen wären. Antithesenjagd und sylbenstechender Witz wetteifern hin und wieder mit „Verlorne Liebesmüh'n.“ Doch gehören diese Eigenthümlichkeiten keinesweges allen Theilen des Gedichtes gleichmäßig an. Sie

beschränken sich auf bestimmte Rollen, auf die der Gräfinn, des Narren, des Parolles und allenfalls des Lafeu. Bei weitem die Mehrzahl der Scenen ist in ebenso gediegener und einfacher, als schwungvoller und lebendiger Sprache geschrieben. Des Reimes bedient der Dichter sich nur, wo es gilt, das Pathos zu heben. Die Sonettform des Briefes der Helena mag an „Verlorne Liebesmüh'n" erinnern; aber sie findet auch in Romeo und Julia ihre Parallele. Alles zu Allem gerechnet, scheint uns „Ende gut Alles gut" der Uebergangszeit anzugehören, in welcher der zur Selbstständigkeit und zu tieferer Lebensbetrachtung erwachte Dichter sich gleichwohl mancher Jugend-Gewohnheiten erst theilweise entledigt hat. Für die Zusammenstellung des Stückes mit der „Zähmung der Widerspenstigen" aber entschied hier nicht sowohl die muthmaaßliche Chronologie beider Lustspiele oder ihre formelle Vollendung, als vielmehr die Verwandtschaft des Gegenstandes, auf welchen die Untersuchung oder sagen wir lieber die Anschauung des Dichters sich richtet. — Wir sahen Shakspeare in seinen bisher betrachteten Erstlings-Lustspielen durchaus von den wechselnden Erscheinungen der die Jugend beglückenden und verwirrenden Liebe angeregt. Selbst in den harmlosen, beinahe knabenhaften Scherzen der „Irrungen" finden Beobachtungen aus diesem Gebiet ihre Stelle. Die Veroneser und der Sommernachtstraum geben, freilich in sehr verschiedener Vollkommenheit, das Bild der sinnlichen, launigen, wetterwendischen, aber glühenden und berauschenden Leidenschaft, in welcher die zum Selbstbewußtsein und zur Selbstbeherrschung noch nicht durchgedrungene Jugend den schäumenden Ueberfluß ihrer Kraft

für flüchtige Entzückungen und leicht heilbare Schmerzen der Enttäuschung dahin giebt. In „Verlorne Liebesmüh'n“ lag diese Liebe in wechselndem, zuletzt siegreichem Kampf mit den Verkehrtheiten der in wesenloser Eitelkeit sich blähenden, pedantischen Modethorheit. Ihre ernstere, über Unterhaltung und Genuß des Augenblicks hinaus gehende Bedeutung wurde am Schluß mehr in entfernter Perspective gezeigt, als wirklich vorgeführt. In dieser Richtung nun haben die beiden vorliegenden Lustspiele einen entschiedenen Vorsprung. Der Dichter wagt sich hier, wenn auch in beiden Stücken mit sehr verschiedener Kraft, an eine der bedeutungsvollen ethischen Fragen, welche auf dem Gebiet der Familie, dieser Zeugungsstätte und Grundlage unserer sittlichen Bildung, den Scharfsinn des Beobachters und die darstellende Kraft des Dichters heraus fordern. Es ist das Machtverhältniß zwischen Mann und Weib, dieses unerschöpfliche Thema für die Komik aller Völker, um welches in beiden Stücken das Interesse sich dreht. In beiden Fällen geht die Aufgabe dahin, eine Störung des normalen Verhältnisses in ihren Ursachen zu erkennen, und für eine überraschende Herstellung des gesunden Zustandes unsere Theilnahme in Anspruch zu nehmen. Wie in der „Zähmung der Widerspenstigen“ das Weib, so erhebt in „Ende gut Alles gut“ der Mann in übermüthiger Unabhängigkeitssucht sich über das durch Vernunft und Natur ihm zugewiesene Maaß. Dort wie hier wird durch eine heroische Kur die Krankheit gehoben. Die Behandlung, welche das störrige Käthchen zur fügsamen, liebenswürdigen Frau macht, ist nicht paradoxer, als das Verfahren Helena's bei der

Sänftigung und Bekehrung ihres ungezogenen und stark übermüthigen Gemahls: wie dort der Mann durch unbeugsame Kraft und Consequenz, verbunden mit taktfester Weltkenntniß und mit einem, wenn auch rauhen, so doch durchaus redlichen und gediegenen Charakter, so siegt hier die Frau vornehmlich durch ein hohes Maaß von Hingebung und liebenswürdiger Geduld im Leiden: aber auch diese stärksten Waffen ihres Geschlechts würden den Erfolg nicht erzwingen, wenn nicht entschlossenster Unternehmungsgeist und der schärfste, zum Instinct eines unfehlbaren Tactes gesteigerte Verstand ihnen zur Seite gingen. Die Ausführung des Bildes endlich entspricht in beiden Fällen in hohem Maaße der Natur des Gegenstandes. Die von Grund aus komische, weil bei ihrer handgreiflichen Naturwidrigkeit durchaus ohnmächtige und unschädliche Abnormität des keifenden, trotzigen, widerhaarigen, dabei aber jungen, schönen und nicht eigentlich boshaften Weibes wird durchaus mit burleskem Humor behandelt und paßt so vortrefflich in die bunte, oberflächliche, blos auf augenblickliche Beschäftigung der Phantasie berechnete Intrigue des zum Grunde liegenden italienischen Stücks. Wiederum ist die Ueberhebung des Mannes, als des ohnehin Stärkeren und durch alle Verhältnisse Begünstigten, fast eine zu gewichtige Ladung für das leichte Fahrzeug des Lustspiels. Der Dichter mußte hier entweder den Helden in handgreiflichen Widerspruch gegen sich selbst versetzen, das heißt, er mußte zeigen, wie ein eitler, aufbrausender, anmaaßender Schwächling von Ehemann unter den ihm gebührenden Pantoffel kommt, und so das burleske Gegenstück zur „Zähmung der Widerspen-

stigen" liefern. Oder er legte den Schwerpunkt der Handlung, statt in die unberechtigte Anmaaßung des Mannes, in die überwiegende Tüchtigkeit des Weibes, vertiefte sich in die feinern Züge der Charakterschilderung, hielt die Haupthandlung im Ton des auf Harmonie, Gesundheit und Gleichgewicht hinarbeitenden Drama's und genügte den Ansprüchen der Lachlust durch Einführung von Nebenrollen, welche die Widersprüche und Verkehrtheiten der Hauptpersonen wie aus einem vergrößernden Spiegel zurückstrahlen oder auch durch witzigen Gegensatz interessiren. Man sieht ohne Mühe, daß wir den zweiten Weg als den in „Ende gut Alles gut" von Shakspeare eingeschlagenen bezeichnen. Unsere Aufgabe wird es demnächst sein, von dem hier kurz bezeichneten Standpunkte aus beiden Komödien auch in speciellerer Würdigung, nach Maaßgabe ihrer poetischen und sittlichen Bedeutung gerecht zu werden und das hier vorläufig nur Behauptete wo möglich im Einzelnen zu erweisen.

1. Die Zähmung der Widerspenstigen.

Bekanntlich lehnt Shakspeare in diesem Lustspiel sich an ein älteres englisches Stück an, welches im Jahr 1594 durch die Schauspieler des Grafen von Pembroke aufgeführt wurde, aber wahrscheinlich schon weit früher verfaßt war und dessen Titel er sogar beibehielt, bis auf die kleine Aenderung von *a* shrew in *the* shrew. Die Handlung ist fast durchaus dieselbe, aber Charaktere und Dialog verhalten sich in beiden Stücken wie eine mittelmäßige Skizze zu einem

mit Talent und in manchen Theilen mit entschiedenster Liebe und Sorgfalt ausgeführten Gemälde. Drei ganz verschiedene Elemente sind in dem Shakspeare'schen wie in dem ältern Drama auf den ersten Blick zu unterscheiden: das Vorspiel, die Geschichte des Kesselflickers enthaltend, den man im Trunke von der Straße aufhebt, um ihm nachher weiß zu machen, daß er ein vornehmer Herr sei — dann das Intriguenstück, in welchem der alte Herr Pantalon durch den jungen Liebhaber ausgestochen wird, während der durchtriebene, eben so treue als schlaue Kammerdiener den Knoten schürzt und löst, die beiden vorsorglichen Väter aber brav angeführt werden, um dann am Schluß die vollendete Thatsache durch ihren Segen zu weihen — endlich die Charakterkomödie, von der das Ganze den Namen hat, die Umwandelung des eigensinnigen, wilden, störrigen Mädchen in eine sanfte und fügsame Frau. Am ältesten ist ohne Frage die Idee der Einleitung. Sie geht bis auf die arabischen Mährchen zurück und konnte von den Verfassern der beiden englischen Stücke füglich aus der 1570 erschienenen Novellensammlung von Richard Edwards entnommen werden [1]. Schon daß Shakspeare diese seltsame Einrahmung des Stückes, diese Herabsetzung des Hauptdrama's zu einer Komödie in der Komödie mit herüber nahm, verweist die Abfassung der „Gezähmten Widerspenstigen" in die vor seiner reifern Entwickelung liegende Zeit. Die Erinnerung an den Sommernachtstraum oder an Hamlet kann dieses Bedenken nicht entkräften. Dort erweist sich das eingeschobene Stück als eine untergeordnete, lustige Zugabe, hier als ein wesentlicher Hebel der Haupthandlung. In der

„Zähmung der Widerspenstigen“ wächst es der zuerst eingeleiteten Handlung über den Kopf, wird zur Hauptsache und erzeugt das Gefühl einer Incongruenz in der Anlage des Ganzen. Auf der altenglischen Bühne wohnten der Kesselflicker, der Lord und das Gefolge auf dem Balcon der Vorstellung bei, so wie im Sommernachtstraum Theseus und sein Hof der Rüpelkomödie. Die Handlung wird in dem älteren Stück durch Meister Schlau mehrfach unterbrochen und kritisirt; ja, am Schluß nimmt der Dichter das Vorspiel wieder auf. Der Kesselflicker, abermals trunken, wird auf Befehl des Lords wieder vor seine Schenke getragen. Hier weckt ihn der Kellner. Schlau erzählt von dem wunderbaren Traum, in dem er gelernt habe, wie man mit bösen Weibern fertig wird, und nimmt sich vor, zuhause das Recept gleich zu versuchen. Wir können es nicht für einen Vorzug des Shakspeare'schen Stückes halten, daß es hierin von seinem Vorgänger abweicht. Jedenfalls thut die moderne Bühne Recht daran, das an sich überflüssige Vorspiel lieber ganz fortzulassen, als es zu beginnen und dann nicht zu Ende zu führen. Im Uebrigen aber ist Shakspeare auch in dieser Nebenpartie seinem Vorgänger weit überlegen. Bei diesem verkündet der Lord seinem Gefolge in einer schwülstig gesuchten Schilderung des heran nahenden Abends das Ende der Jagd:

„Jetzt, da die Nacht mit düstern Schattenflügeln,
Schmachtend, Orion's Strahlenaug' zu schau'n
Vom andern Pol herauf am Himmel schwebt,
Mit düsterm Hauch' das Firmament umzieht
Und die kristall'ne Wölbung dunkel färbt:
Jetzt enden wir für heute uns're Jagd.“ [2]

Wie schlicht und natürlich plaudern dagegen bei Shakspeare die Jäger von den Ereignissen des Tages, von den Verdiensten und trefflichen Eigenschaften ihrer Lieblingshunde. Man denkt unwillkürlich an die Sagen von Shakspeare's früher Jagdpassion, von seinen ungebetenen Besuchen in Sir Lucy's Park, wenn er hier diese weidmännische Detailkenntniß entwickelt, die auch im fünften Akte des Sommernachtstraumes deutlich genug anklingt. Auch der Page, welcher Schlau gegenüber die Lady spielt, gehört Shakspeare allein an, und das von dem Lord mehrfach betonte „bescheidne Maaß" des Scherzes ist selbst in diesem verführerischen Theil der Rolle nirgends verletzt. Ebenso ist das Intriguenstück durchweg mit dem Takt und der Eleganz behandelt, durch welche diese leichte poetische Waare für die ihr zustehenden Eingriffe in die Gesetze der äußern und der innern Wahrscheinlichkeit entschädigen muß. Es ist zu großem Theil eine Nachbildung der im Jahre 1566 durch Gascoyne in's Englische übersetzten Suppositi des Ariost. Shakspeare und sein Vorgänger in der Behandlung dieses Stoffes fanden hier jene unvermeidlichen Charaktermasken des italienischen Lustspiels: den vorsorglichen Vater, dem der reichste Schwiegersohn der liebste ist, ferner den alten Herrn Pantalon, den bejahrten Freier, der in einer schwachen Stunde die reellen Ergebnisse eines im Dienst des Mercur verwendeten Lebens auf dem Altar des undankbaren Cupido opfert; dann den lebenslustigen Kavalier, der mit leidlichen Vorsätzen und mit dem guten Gelde des Vaters die Universität bezieht, sich schleunigst verliebt, mit Hülfe eines treuen und verschmitzten Dieners Nebenbuhler und Schwiegerpapa überlistet und die Aus-

erwählte erobert. Auch der Verlauf der Intrigue war dort gegeben: die Verkleidung, die heimliche Heirath, der von dem extemporirten Vater für den untergeschobenen Sohn unterzeichnete Ehecontract, endlich die unvermuthete Ankunft des wirklichen Vaters, die Verwirrung und die glückliche Lösung des leicht geschürzten Knotens. Anlage und Ausführung dieses ganzen Theiles erinnert vielfach an die „Irrungen." Die Exposition steht sogar hinter jener frühen Leistung Shakspeare's noch bedeutend zurück. Der in Padua anlangende Lucentio giebt seinem Leibdiener Tranio ganz einfach einen ausführlichen Bericht über seine Geburt, seine Heimath, seine Erziehung, seinen Vater, seine gegenwärtige Reise und seine Vorsätze. Im Interesse des aufmerksamen Parterre's muß der treue, erprobte Diener sich erzählen lassen, daß Pisa seinem Herrn das Dasein gab, daß dort Vincentio ihn erzeugte, aus dem Geschlecht der Bentivogli, daß dieser den Sohn in Florenz erziehen ließ und ihn jetzt Studirens halber nach Padua sendet: alles Nachrichten, die uns, den Zuschauern, weit wünschenswerther sein müssen, als dem alten Hausgenossen des Erzählers, von dem man schwerlich annehmen darf, daß er diese nicht ganz unwesentlichen Umstände unterweges vergessen habe. Wo Shakspeare auf eigenem Boden steht, pflegt er die Einführung seiner Personen sich nicht so bequem zu machen. In der weitern Entwickelung der Intrigue wird die Rücksichtnahme auf äußere oder innere Wahrscheinlichkeit keinesweges größer; wir haben es durchweg nicht sowohl mit der künstlerischen, aufrichtig gemeinten Nachbildung des Weltlaufes zu thun, als mit heitern, conventionellen Karricaturbildern desselben.

Ein solches ist gleich der lächerliche Zug der Freier, die auf offener Straße, so daß die fremden Reisenden es hören, mit dem ökonomischen Baptista Minola um die Tochter handeln und feilschen. Nicht weniger possenhaft sind die weitern Momente der Handlung: der Wetteifer, den die Freier in der Auswahl von Lehrmeistern für die holde Bianca entwickeln, die pädagogischen Instructionen, welche der alte, verliebte Gremio an den verkleideten Cambio-Lucentio in Betreff der mit Bianca zu lesenden Bücher ertheilt:

„O, recht sehr gut! Ich las die Liste durch;
Nun, sag' ich, laßt sie mir recht kostbar binden,
Und lauter Liebesbücher, merkt das ja,
Ihr müßt durchaus kein andres mit ihr lesen.
Die Papiere nehmt,
Laßt sie mit süßem Wohlgeruch durchräuchern,
Denn sie ist süßer noch als Wohlgeruch,
Der sie bestimmt."

Zu heiterster Ausgelassenheit steigert dieser Ton sich in der burlesken Licitation, da Tranio (in Lucentio's Rolle) und Gremio sich überbieten, um Baptista, „das alte, listige Fell" zu gewinnen, da Gremio, mit seinem schönen Hause, seinem Gold- und Silberzeug, seinen tyrischen Tapeten, seinen Batisten und perlgestickten Polstern, mit seinem Pachthof, seinen Milchkühen und seinem Frachtschiff ausgetrumpft wird durch die Aussteuer, welche der junge Freier aus dem unerschöpflichen Schatz seiner Phantasie diesen reellen, aber beschränkten Leistungen entgegen stellt. Das Zusammentreffen des ächten und des falschen Vincentio, dieser eigentliche Höhenpunkt des Intriguenstücks, sieht geradezu wie eine Uebertragung aus den „Irrungen" aus. Die Charakter-

zeichnung in diesem Theile des Lustspiels ist selbstverständlich von der Gründlichkeit und dem Reichthum weit entfernt, welche Shakspeare sonst auf diesem Gebiete entwickelt. Wir haben es, wie schon bemerkt wurde, mehr mit personificirten Gattungsbegriffen zu thun, als mit lebendigen, aus dem Kern der Persönlichkeit heraus wachsenden Einzelwesen. Von Baptista, dem stereotypen Komödienvater, bei dem es „das Baare davonträgt", von Gremio, dem alten, reichen, durch die Jugend ausgestochenen und verhöhnten Freiwerber war schon die Rede. Aber auch Lucentio und Tranio sind im Wesentlichen die feststehenden Masken des jungen, reichen, eleganten fils de famille, voll guter Vorsätze, verbunden mit leidlichem Mutterwitz, sehr heißem Blut und einem stark auf die Nachsicht des Vaters zählenden Gewissen, — und des schelmischen, in jeder List bewanderten, aber treuen und erprobten, den menus plaisirs und den ernsten Herzens-Angelegenheiten des Herrn gleich eifrig seine Kraft widmenden Dieners. Tranio ist dabei mit den Dromio's und Grumio's natürlich durchaus nicht zu verwechseln, noch auf der andern Seite mit den ächt germanischen Gestalten des dem Herrn aus der Fülle des Herzens ergebenen und dabei sich streng auf die eigene, bescheidene Sphäre beschränkenden Dieners, wie Shakspeare sie später mehrfach gezeichnet hat, z. B. in Timon's Flavius, in dem alten Adam in „Wie es euch gefällt" und in dem Reitknecht Richard's II. Wir haben hier jenes Mittelding von Kavalier und Lakaien vor uns, wie die freieren Umgangsformen und der angeborene, gesellige Takt der romanischen Südländer es noch häufig erzeugen: den nobeln, eleganten, dienenden Gesell-

schäfter, der mit dem Herrn nur die Kleider tauschen darf, um die täglich bewunderte, beneidete und — in aller Stille gründlich studirte Rolle des Gebieters mit vollem Anstande zu spielen. Die Familie Figaro's, des stets aufgeräumten, mit Rath und That schlagfertigen, aber bedenklich räsonnirenden und auf sein Geschick, seinen Muth und seinen Witz vertrauenden Factotums, des vom blinden Schicksal nur aus Versehen in die Jacke des Dieners gesteckten Kavaliers ist weit älter, als ihr von Beaumarchais am Vorabende der Revolution aufgestellter klassischer Typus. Sie bildet einen wesentlichen Bestandtheil der romanischen Gesellschaft, in welcher der angeborene, unstillbare Durst nach Auszeichnung und Bevorzugung nun schon seit beinahe einem Jahrhundert sich wunderlich genug in die Maske des Gleichheits-Princips zu kleiden bemüht ist. Tranio, das versteht sich von selbst, ist die noch harmlose und gutartige Varietät dieser großen Gattung; sein Selbstgefühl findet in den gegebenen Verhältnissen noch ganz seine Rechnung und findet keine Anreizung zu gefährlichem Grübeln. Er ist der Herzensrath und Vertraute seines jungen Gebieters. Ihm eröffnet Lucentio seinen löblichen Vorsatz, die schöne akademische Zeit allein der Tugend und Philosophie zu widmen, jener Philosophie, die uns belehrt, wie Glück durch Tugend nur erworben wird. Es ist Tranio's Sache, das gefährliche Uebermaaß dieses Eifers durch eine entsprechende Dosis jener Ermahnungen zu mildern, wie die Gebietenden sie von freimüthigen Dienern verlangen. Zuerst macht er der Weisheit sein Kompliment, nach deren Süßigkeit Lucentio solchen Heißhunger zeigt. Aber er verhehlt ihm nicht, daß

er in bedenklicher Gefahr schwebe, über dieser Tugend und moralischen Strenge zum Stoiker und zum Stocke zu werden. Und daran knüpft er das treffliche Recept für vornehme junge Herren, die an übermäßigem Lerneifer kranken:

„Horcht nicht so fromm auf Aristoteles Schelten,
Daß ihr Ovid als sündlich ganz verschwört.
Sprecht Logik mit den Freunden, die ihr seht,
Und übt Rhetorik in dem Tischgespräch;
Treibt Dichtkunst und Musik, euch zu erheitern:
Und Metaphysik und Mathematik
Die tischt euch auf, wenn ihr euch hungrig fühlt;
Was ihr nicht thut mit Lust, gedeiht euch nicht;
Kurz, Herr, studirt, was ihr am meisten liebt!"

Diese goldenen Worte fallen auf dankbaren Boden. Lucentio theilt durchaus nicht die pedantischen Grundsätze der Herren vom navarresischen Hofe. Er dankt Tranio für den guten Rath, denkt vor Allem an die Beschaffung einer stattlichen Wohnung für die Freunde, die er mit Grund auf Universitäten sich zu erwerben hofft und hat dann nichts Eiligeres zu thun, als sich Knall und Fall zu verlieben, damit der gute Ovid von der Gefahr undankbarer Zurücksetzung gegen Aristoteles ein für allemal befreit werde. Diese Liebe selbst ist natürlich noch ganz jene vielbesungene Zauberwirkung des Auges auf das entzündliche Blut, die wir in allen bisher betrachteten Lustspielen Shakspeare's (die „Irrungen" ausgenommen) als den Kern der Handlung erkannten. Lucentio nennt sie selbst sehr bezeichnend „die Liebe im Müßiggang;" seine ersten Extasen sind denen der Kavaliere in „Verlorne Liebesmüh'n" vollkommen ähnlich. Als Tranio

ihn fragt, ob er denn, verloren im Anschau'n, das Wichtigste nicht übersehen (nämlich des Vaters deutlich ausgesprochene Pläne), erwiedert er eifrig:

„O ja! Ich sah von holdem Liebreiz strahlen
Ihr Antlitz, wie Agenors Tochter einst,
Als Jupiter, gezähmt von ihrer Hand
Mit seinen Knieen küßte Kreta's Strand."

Und auf Tranio's Bemerkungen über das Keifen der Zänkerinn hat er die Antwort:

„Ich sah sie öffnen die Korallenlippen,
Und wie ihr Hauch die Luft umher durchwürzte:
Lieblich und süß war Alles, was ich sah."

Der Styl aller dieser Partieen ist von trefflichster, schwungvollster Leichtigkeit, mit einem köstlichen Anfluge von Humor. Mit vollendeter Virtuosität ist der Dialog namentlich in der Scene gehandhabt, in welcher der wirkliche Vincentio seine Stelle besetzt findet, während Tranio sich ihm mit dem Aplomb komischer Verzweiflung als sein Sohn Lucentio präsentirt. — Antike Reminiscenzen finden sich noch mehrfach, wie in allen Jugendarbeiten Shakspeare's; auch fehlt es hie und da nicht an euphuistischen Anklängen. Doch sind diese Eigenthümlichkeiten dem Intriguenstück mit den der Charakterschilderung gewidmeten Scenen gemeinsam. So erinnert das Witzgefecht zwischen Katharina und der Wittwe in jedem Zuge an die Damenunterhaltungen in „Verlorne Liebesmüh'n", und wenn Katharina auf Petruchio's Befehl den alten Vincentio anredet:

„Aufblüh'nde Schöne! Frische Mädchenknospe,
Wohin des Weges? Wo ist deine Heimath?

Glücksel'ge Eltern von so schönem Kind!
Glücksel'ger noch der Mann, dem günst'ge Sterne
Zur holden Eh'genossinn dich bestimmten!"

so wird die frische Erinnerung an Homer Niemandem entgehen.

Hatten wir es bis dahin nur mit einer neuen Combination der Elemente zu thun, welche die übrigen Erstlingskomödien Shakspeare's erfüllen, so tritt uns in dem jetzt zu betrachtenden Hauptthеile des vorliegenden Stückes bereits der eigenthümliche Familienzug der vollendetern Lustspiele des Dichters in einem bedeutenden Grade der Ausbildung entgegen. Wohl ergeht die Charakterzeichnung sich auch hier noch in der vollen Freiheit des Karrikaturmalers, welche poetische Uebertreibungen der Wirklichkeit nicht nur gestattet, sondern recht eigentlich zum Hebel der Wirkung macht. Aber diese Karrikaturen sind nicht mehr conventionelle, von ausländischen Mustern entlehnte Masken. Petruchio und Katharina sind ein paar typische Gestalten des ächt englischen Lustspiels, von Shakspeare keinesweges erfunden, aber von ihm mit seinem ganzen Talent für feine und gründliche Charakteristik erfaßt, mit einem durchaus bedeutenden sittlichen Inhalt erfüllt und mit dem persönlichsten und frischesten Leben ausgestattet, so zwar, daß auch unter den tollsten Ausgelassenheiten der Burleske der bedeutende Grundgedanke nicht aus dem Auge verloren, die wesentlichen Züge des Bildes nicht entstellt noch beeinträchtigt werden. Wie schon bemerkt wurde, ist es das von der Natur vorgezeichnete Machtverhältniß von Mann und Weib in der Ehe, was hier den Dichter beschäftigt. Es gilt, aus den

Zügen zweier launigen Karrikaturen die Grundzüge des richtigen Bildes herauslesen zu lassen. Das böse, tobende Weib sieht sich durch den ebenso schlauen als rücksichtslos derben und energischen Mann mit ihren eigenen Waffen geschlagen. Die tollsten Scenen unweiblicher Heftigkeit auf der einen, und höhnender Gewaltsamkeit und Grobheit auf der andern Seite sind darauf berechnet, die erfreuliche Erscheinung einer wohl geordneten, durchaus gesunden und sittlichen Ehegemeinschaft als natürliches Resultat aus sich hervor gehen zu lassen. Sollte das erreicht werden, so durfte der Lachlust nicht auf Kosten der Wahrheit in wesentlichen Dingen geopfert werden; umgekehrt durfte der ernste Grundgedanke nicht so in den Vordergrund treten, daß er die Unbefangenheit und Harmlosigkeit des Scherzes verkümmerte. Unsers Erachtens hat der Dichter sich nach beiden Seiten hin mit großem Geschick aus der Sache gezogen. Sein Petruchio und seine Katharina eröffnen durchaus nicht unrühmlich die eigentliche Reihe seiner komischen Charakterbilder. Wenn auch so fein und vollendet noch nicht durchgeführt, wie die Hauptrollen der späteren Lustspiele, lohnen sie doch reichlich der Mühe eingehenderer Betrachtung.

Die Bekanntschaft Katharina's machen wir in einer Scene, die uns die wesentlichen Züge dieser seltsamen Erscheinung mit einem Male enthüllt. Das heftige, reizbare Kind, der Mutter beraubt, durch den schwachen Vater vollständig verzogen, sieht sich mit allen Ungezogenheiten und Schroffheiten der verwahrlosten, aber keineswegs sittlich verdorbenen Jugend mitten in jener gefährlichen Krisis,

welche das erwachende Bedürfniß zu gefallen beim Uebergange aus der in den Tag hinein lebenden Kindheit in die selbstbewußte Jugend nothwendig herbeiführt. Dieser mächtige Trieb, die treibende, belebende Kraft aller geistigen Geselligkeit, findet sie gleich unfähig, sich seiner zu erwehren und ihn zu befriedigen. So läßt sie den geheimen Aerger über sich selbst an der sanften, schwächern und darum glücklicheren Schwester, an deren Freiern, an Allen aus, welche ihr nahen. Wer je mit Aufmerksamkeit darauf achtete, wie gerade die kräftigsten und tüchtigsten jungen Leute oft sich benehmen, sobald sie in der Ungelenkigkeit der halbreifen Jugend zum ersten Male den Anforderungen einer auf beständige Selbstbeherrschung berechneten Geselligkeit begegnen, der wird in Katharina's Tollheiten Nichts weiter erblicken, als die ergötzliche Karrikatur einer der gewöhnlichsten Erscheinungen des Lebens. Es ist weniger Bosheit, als Verlegenheit und falsche, in Ungezogenheit umgeschlagene Scham, wenn Katharina den das Haus ihres Vaters besuchenden Herren mit tollster Grobheit begegnet. Wüthend, vom Vater „allen diesen Kunden ausgehökert zu werden", durchaus nicht blind gegen die Vortheile der schwächern und gefügigern Schwester droht sie, den Freiern — Bianca's den Kopf mit dreibeinigem Stuhle zu bürsten, ihnen das Gesicht wie Hanswürsten zu schminken. Umsonst; und tobte sie noch ärger, um ihren Widerwillen gegen die Männer zu zeigen: ihre krankhafte Gereiztheit gegen die sanfte, nachgiebige, aber von Allen umworbene Schwester müßte dem Kenner die wunde Stelle ihres Herzens entdecken und damit denn auch den Weg zur Heilung.

„Sie ist eu'r Kleinod, sie muß man vermählen,
Ich muß auf ihrer Hochzeit baarfuß tanzen,
Weil ihr sie liebt, Affen zur Hölle führen."

In diesen Worten liegt das Lange und das Kurze alle des tollen Unfugs, in dessen burlesker Ausmalung sich das Gedicht hier mit heiterm Behagen ergeht. Katharina brennt danach, geliebt zu werden und zu gefallen, aber sie weiß nicht, wie dazu zu gelangen, und so läßt sie in halber Selbsttäuschung ihre böse Laune gegen Alles aus, was ihr in den Weg kommt, sintemal ernster Widerspruch oder gar Strafen unter den Erziehungsmitteln Baptista Minola's keine Rolle gespielt haben. Es wird sich nun darum handeln, durch eine kräftige und glückliche Operation diese Fehler der moralischen Diät wieder gut zu machen. Ohne eine solche ist hier wenig zu hoffen, denn das Uebel steigert sich an sich selbst. Jede neue Taktlosigkeit vermehrt das Unbehagen, aus dem die erste entsprang. Es dürfen nur ein paar schmerzliche Erfahrungen hinzukommen, und die bloße Ungezogenheit ist in dringender Gefahr, sich zu unheilbarer Verbitterung zu steigern.

Mit besonderer Sorgfalt zeichnet nun der Dichter wie billig den Mann, dem die seltsame Heilung gelingt. In einer den bisher besprochenen Lustspielen noch fremden Vollständigkeit erhalten wir Auskunft über seine Bildung, seine Schicksale, seine Grundsätze. Es bleibt uns Nichts fremd, Nichts räthselhaft in seiner Erscheinung.

Man bemerke vor Allem, daß Shakspeare die Heilung und nachträgliche, summarische Erziehung der störrischen Dame keinem Jünglinge anvertraut, dessen Phantasie, durch

das Bedürfniß der Liebe und Hingebung erhitzt, die künftige Lebensgefährtinn zum Ideal erhebt. Die hingebende, sich selbst vergessende Liebe kann verwundete Herzen heilen, sie kann das schlummernde Talent wecken, jeden Keim des Guten und Edeln entfalten. Sie ist die schöpferische Kraft des Lebens. Hier aber gilt es zunächst, das Unkraut zu reuten, einer verschrobenen Entwickelung durch einen Machtspruch Halt zu gebieten, einer beginnenden moralischen Verkrüppelung entgegen zu treten: und da thut die scharfe, sichere Beobachtung, die gereifte Erfahrung, die zuverlässige Kraft mehr Noth, als weichherzige Theilnahme des Arztes für den Kranken. Petruchio hat vollauf Gelegenheit gehabt, jene wesentlichen Eigenschaften des zur Herrschaft berufenen Mannes in sich auszubilden. In Jagd, Krieg und Seefahrt ist er bewährt erfunden:

„Hört' ich zu Zeiten nicht den Löwen brüllen?
Hört' ich das Meer nicht, aufgeschwellt vom Sturm,
Gleich wilden Ebern wüthen, schweißbeschäumt?
Vernahm ich Feuerschlünde nicht im Feld,
In Wolken donnern Jovis schwer Geschütz?
Hab' ich in großer Feldschlacht nicht gehört
Trompetenklang, Roßwiehern, Kriegsgeschrei?“

So schildert er die Erfahrungen, die ihn gebildet. Dies bewegte Leben hat ihn gestählt, ohne ihn zu erstarren oder seine Kraft zu erschöpfen. Noch segelt er mit dem lustigen Winde, der die Jugend treibt. Im Beutel hat er Geld, daheim die Güter; Muth und Kraft im männlichen Herzen, zieht er aus, vielleicht zu frei'n und zu gedeih'n. Der Zusatz von derbem, gesundem Egoismus, den Shakspeare ihm,

wie allen seinen Humoristen giebt, darf in keiner Weise befremden. Es ist das unedlere, aber derbere Metall, welches das lautere Gold des Charakters gegen die unsanften Reibungen des Weltlaufs härtet. Wohl rechnet Petruchio auf Zuhörer, die Scherz verstehen, wenn er seine Heirathspläne entwickelt:

„Weißt du also nur
Ein Mädchen, reich genug, mein Weib zu werden,
(Denn Gold muß klingen zu dem Hochzeitstanz)
Sei sie so häßlich als Florentius Schätzchen,
Alt wie Sibylle, zänkisch und erbost
Wie Sokrates' Xanthippe, ja noch schlimmer,
Ich kehre mich nicht dran, und Nichts bekehrt
Zu andrer Meinung mich, und tobt sie, gleich
Dem adriat'schen Meer, von Sturm gepeitscht:
Ich kam zur reichen Heirath her nach Padua,
Wenn reich, kam ich zum Glück hieher nach Padua."

Wir dürfen auch den Kommentar Grumio's zu dieser Rede nicht gerade für baare Münze nehmen und Petruchio nicht im Verdacht haben, daß er eine Marionette heirathen würde, einen Haubenblock, eine alte Schachtel, die keinen Zahn mehr im Munde hat, „und hätte sie auch so viel Krankheiten als zweiundfunfzig Pferde." Gleichwohl ist es sehr deutlich, daß dieser praktische Kenner der Welt nicht geneigt ist, die schwerste Last des socialen Lebens auf sich zu nehmen, ohne sich die materiellen Mittel zu sichern, sie mit Anstand und ohne zu große Mühe zu tragen. Dabei ist er jedoch Nichts weniger, als die widerwärtige, unmännliche Erscheinung eines Freiers, der in der Ehe materielle Bequemlichkeit gegen Hingabe seiner Manneswürde erkaufen möchte. Sein Antrag

ist kein Opfer auf dem Altar uneigennütziger Liebe, aber es ist ein ehrliches und reelles Geschäft, die solide Grundlegung, nicht zu idealem, poetischem Glück, aber zu einer gesunden, behaglichen Existenz in naturgemäßen, klar vorgezeichneten Grenzen. Seines Vaters nicht unbeträchtliche Güter hat Petruchio eher vermehrt als vermindert. So kann und will er redlich gewähren, was er verlangt, und geht dann ans Geschäft, nicht als ein toller, übermüthiger Spaßmacher, sondern als der klar und scharf blickende Mann, im Bewußtsein der guten Absicht und des guten Rechts, und sicher, die Maske, welche er einstweilen anlegt, mit Maaß und mit Takt zu tragen. Durch alle die tollen und burlesken Scenen, in welchen der Dichter sich nun eine Güte thut, der Privilegien dieser poetischen Gattung sich in vollem Umfange bedienend: durch sie alle geht deutlich erkennbar der Grundgedanke des von Petruchio entworfenen Planes: Katharina soll vor Allem einen unbeugsamen fremden Willen sich gegenüber finden, zum ersten Male in ihrem Leben. Ihre Klagen wird man nicht abweisen, sondern einfach überhören und mißverstehen, die empfindlichsten Beleidigungen werden in das ironische Gewand übertriebener Sorgfalt und Liebe sich kleiden. In jedem Augenblicke wird es ihr deutlich bleiben, daß der Gegner methodisch verfährt, mit eiserner Entschlossenheit, aber ohne Bosheit und Zorn; indem sie seine überlegene Kraft fühlt, wird sie gleichzeitig den unfehlbaren Weg zu sicherem Frieden deutlich erblicken. Eine mäßige Dosis süßer, geschickt beigebrachter Schmeichelei wird das Einnehmen der bittern Medizin ein wenig erleichtern, wenigstens über den ersten Widerwillen ein wenig hinweg

helfen. So wird die verwirrende, aufregende und aufgeregte Befangenheit im Augenblicke der Erschöpfung einem Lichtblick klaren, ruhigen Bewußtseins zugänglich werden: und damit ist Alles gewonnen. Die tüchtige, gesunde Grundanlage dieser störrigen Natur findet Raum, sich zu entwickeln und ein gesundes und naturgemäßes Verhältniß wird sich bald zu dauerndem Bestande begründen. Die Grundzüge dieses Verfahrens entwickelt Petruchio selbst in den Worten:

„Ist sie unbändig, bin ich toll und wild;
Und wo zwei wüth'ge Feuer sich begegnen,
Vertilgen sie, was ihren Grimm genährt:
Wenn kleiner Wind die kleine Flamme facht,
So bläst der Sturm schnell Feu'r und Alles aus."

Die virtuose, groteske Komik, welche der Dichter in der Ausführung dieses Planes entfaltet, wird durch die logische Klarheit und Sicherheit der Entwickelung und durch die glücklichsten psychologischen Griffe vor dem Herabsinken zur Farce durchaus bewahrt, und man kann Gervinus nur aus vollem Herzen beistimmen, wenn er die Schauspieler nachdrücklich auffordert, diese Rolle doch ja mit Maaß und decenter Haltung zu spielen. Das Programm des einleitenden Verfahrens, der Werbung, giebt Petruchio selbst:

„Schmollt sie, erwiedr' ich ihr mit festem Ton,
Sie singe lieblich, gleich der Nachtigall.
Blickt sie mit Wuth, sag' ich, sie schau' so klar
Wie Morgenrosen, frisch vom Thau gewaschen.

Schlägt sie mich aus, so frag' ich nach dem Tag
Des Aufgebots und wann die Hochzeit sei?"

Sehr geschickt wird in das hitzige Wortgefecht bei der ersten Zusammenkunft eine feine Schmeichelei gemischt, da Petruchio von ironischen Lobpreisungen plötzlich zu der burlesken Verleumdung übergeht, daß Käthchen hinke, und ihr so Gelegenheit giebt, auf der Stelle ihren ganz stattlichen Gang zu produziren. Da fehlt denn auch nicht das für viele Spottreden Entschädigung bietende Lob:

„Hat je Diana so den Wald geschmückt,
Als Käthchens königlicher Gang dies Zimmer?
O sei du Diana, laß sie Käthchen sein,
Und dann sei Käthchen keusch und Diana üppig!"

Von da an steigern sich die drastischen Mittel in rascher Folge. Die stark dreiste, extemporirte Ankündigung der Verlobung mag noch hingehen: Petruchio ist seiner Sache gewiß und will dem eigensinnigen Kinde vor der Hand noch die Ueberwindung des formellen und öffentlichen Nachgebens ersparen. Daß er sehr Recht hatte, zeigt sich am Hochzeitstage. Sein wohl berechnetes Ausbleiben findet schon eine mehr als halb besiegte Gegnerinn. Aus ihrem Schimpfen spricht weit mehr der Schmerz der Demüthigung und der getäuschten Erwartung, als Widerwillen gegen den Mann.

„Hätt' ich ihn nur mit Augen nicht gesehn!"

so geht sie weinend ab. Dann folgt die ausgelassene Burleske der Trauungsscene, ein Meisterstück drastisch-komischer Erzählung. Alles Folgende ist systematisch darauf angelegt, Katharina körperlich zu erschöpfen, durch den Schein übertriebener Vorsorge ihren Klagen die Spitze zu brechen, ihr ganzes Denken und Fühlen erst zu plötzlichem Stillstand,

dann zu schroffer Umkehr zu zwingen. Was sie von etwaiger Widersetzlichkeit zu erwarten hätte, muß die Mißhandlung Grumio's und der Lakaien ihr in eindringlichem Bilde zeigen. Als ihr Pferd fiel und sie unter das Pferd, an schmutzigster Stelle: als Petruchio sie liegen ließ mit dem Pferde, als er Grumio prügelte, weil ihr Pferd gestolpert war, da watete sie durch den Koth, um den Gemißhandelten fortzureißen, da betete sie, die nimmer gebetet hatte. Und diese Bekehrung macht schnelle Fortschritte. Im Hause angekommen, bittet sie schon um Geduld und Nachsicht für die ungeschickten Diener, die weiblichen Kardinaltugenden regen sich in ihr mit dem Bewußtsein weiblicher Schwäche. Eine gründliche Nachkur thut das Uebrige. Der Falk wird vollständig gezähmt und besteht vortrefflich seine Proben. Natürlich bewegen sich diese eben so sehr in komischer Uebertreibung als die früheren Brutalitäten Petruchio's. Eine einzige, in dem Maaße der Wirklichkeit gehaltene Scene würde hier auf der Stelle alle Verhältnisse verrücken und die komische Wirkung in Widerwillen und Abscheu verwandeln. Katharina's Schlußrede über die Pflichten des Weibes zieht endlich die Summe des sittlichen Inhaltes, den Shakspeare dieser seltsamen Form mit gutem Bedacht anvertraute. Die scherzhafte Uebertreibung giebt der ungalanten Wahrheit den Freipaß. Eine garnicht sentimentale, aber auch nicht rohe Auffassung des Verhältnisses der beiden Geschlechter kommt der phantastischen Vergötterung des Weibes gegenüber zu energischem Ausdruck. Wenn Petruchio über die zarteren Kavaliere als wahrer Ehe*herr* triumphirt, so treten uns in der grotesken Maske dieses gesunden Realisten deutlich

die Züge des von seiner Lady vergeblich nach Staatsgeheimnissen ausgefragten Percy und des um die französische Prinzessinn werbenden Heinrich's V. entgegen. Wie in „Verlorne Liebesmüh'n" der einfache, gute Geschmack gegen ausländisch pedantische Ziererei, so kommt in der „Zähmung der Widerspenstigen" feste, gesunde häusliche Zucht gegen Pantoffelheldenthum und Emancipationsgelüste zu Ehren. Die ersten selbstständigen Schritte Shakspeare's auf der Bahn des Lustspiels sind energische Protestationen eines einfachen, sittlichen Sinnes gegen verschrobene Unnatur. Wir werden diesen Grundton in seinen vollendeteren Leistungen auf diesem Gebiet noch oft anklingen hören.

2. Ende gut, Alles gut.

Bei Abfassung dieses merkwürdigen Lustspiels hatte Shakspeare eine italienische Novelle vor Augen: die Geschichte von Giletta de Narbonne, aus dem Boccaz, deren englische Bearbeitung ihm in Painters oft erwähntem „Palace of Pleasure" zu Gebote stand. Ihr entnahm er den ganzen paradoxen, für unser Gefühl befremdenden, wenn nicht verletzenden Gang der Handlung, einen der wunderlichsten Stoffe, die er bearbeitet hat. Helena, die Tochter des berühmten Arztes Gerard von Narbonne, wird nach dem Tode ihres Vaters von der verwittweten Gräfinn Roussillon erzogen. In geschwisterlichem Umgange mit Bertram, dem einzigen Sohne und Erben des gräflichen Hauses, wächst sie zur Jungfrau heran. Allmählich verwandelt die Kinder-

freundschaft sich in der Seele des Mädchens in leidenschaftliche Liebe, während Bertram unbefangen und gleichgültig bleibt. Seine Abreise an den Hof bringt Helena zu klarer Erkenntniß ihres Zustandes und zu dem Entschluß, den Geliebten, wo möglich, zu gewinnen. Willkommene Gelegenheit bietet eine schwere Krankheit des Königs, gegen welche Helena ein von ihrem Vater ererbtes, untrügliches Heilmittel besitzt. Sie erscheint bei Hofe, schafft sich Zutritt und Vertrauen, heilt den König und bedingt sich als Lohn die freie Auswahl ihres künftigen Gatten aus den jungen Kavalieren des Hofes. Bald sieht sich Bertram, der wider seinen Wunsch und Willen Erwählte, in peinlicher Lage zwischen dem Befehl des mächtigen Lehnsherrn und seiner, durch jugendlichen Thaten- und Freiheitsdrang sowie durch Geburtsstolz geschärften Abneigung. Nach trotziger Weigerung fügt er sich endlich den Drohungen und Versprechungen des Gebieters: aber die aufgezwungene Gemahlinn wird ihm die Demüthigung reichlich entgelten müssen. Er verläßt sie unmittelbar nach der Trauung. Nicht eher, fügt er höhnisch hinzu, will er die Verstoßene anerkennen und lieben, als bis sie den Ring erhalten hat, den er an seinem Finger trägt und ihm ein Kind zeigen kann, von ihrem Schooß geboren, zu dem er Vater ist. Demüthig und gelassen nimmt Helena den Urtheilsspruch hin. Sie beschließt, die Heimath zu meiden, da ihr Bleiben den Gatten in Kriegsgefahr und freiwilliger, für sie selbst schmachvoller Verbannung entfernt halten würde. Doch giebt sie die Hoffnung nicht auf: in Pilgertracht erreicht sie Florenz, den Schauplatz von Bertrams Thaten und thörichten Ausschwei-

fungen. Mit schneller Entschlossenheit benutzt sie einen leichtfertigen Liebeshandel des durch Sinnlichkeit und schlechte Gesellschaft Verleiteten, um die Bedingungen zu erfüllen, welche er beim Scheiden ihr spottend gestellt hatte. Bertrams Beschämung und Reue, dann der Triumph der treuen, muthigen, ausharrenden Liebe bilden den dem Titel entsprechenden Schluß. — Ueber die Entstehungszeit des Lustspiels, welches Shakspeare auf die an wenig anmuthenden, ja verletzenden Situationen so reiche Novelle baute, sprachen wir schon oben unsere Vermuthung aus. Einen positiven Anhalt gewährt nur die Anführung eines sonst nirgends vorkommenden Drama's „Gewonnene Liebesmüh'n" in dem Meres'schen Verzeichniß Shakspeare'scher Stücke, vom Jahr 1598. Er paßt sehr gut auf den Inhalt des vorliegenden Lustspiels, ist aber vielleicht später von Shakspeare abgeändert worden, um unzeitige Vergleichungen mit dem an Inhalt nur in Einzelnheiten ähnlichen und auch in der Form sehr verschiedenen „Verlorne Liebesmüh'n" zu vermeiden. Auch abgesehen von den oben bereits berührten Eigenthümlichkeiten des Styls muß der geistige Charakter des Stücks den Kenner Shakspeare's an die Mitte oder die zweite Hälfte der neunziger Jahre erinnern, an den Beginn der Epoche, deren reifste Früchte in Heinrich IV., Heinrich V. und Hamlet vor uns liegen. Man bekommt nicht selten den Eindruck, als begegnete man Enden und Fragmenten von Gedankenreihen, die erst dort sich großartig und vollständig zusammen schließen. Des Dichters gründliche Abneigung gegen allen Flitter und Schein, gegen Geziertes und Gemachtes, der ihm auf der Höhe seiner Bildung so eigenthümliche Kultus

der Wahrheit und Geradheit, der Gediegenheit, die weniger verspricht, als sie leistet, klingt überall an. Wir nähern uns bereits dem Kern der Shakspeare'schen Lebensbetrachtung. Parolles, der feige, prahlende, verleumderische, schließlich als bestallter Narr versorgte Renommist ist sichtlich ein erster Versuch in Darstellung eines Typus, dessen hier noch etwas gemischte und verwirrte Elemente später gesondert in Falstaff und Pistol zu klassischer Gestaltung gelangen. Helena erinnert deutlich an Falstaff's philosophisches Selbstgespräch auf dem Schlachtfelde von Shrewsbury, wenn sie ihm ihr Kompliment macht, über „seine schön beflügelte Tugend, und die ihm wohl ansteht, die treffliche Mischung nämlich, welche Tapferkeit und Vorsicht in ihm erzeugen." Nach der entsetzlichen Demüthigung, die ihn zuletzt trifft, tröstet er sich ungebrochenen Muthes in den Worten:

„Doch bin ich dankbar. Wäre groß mein Herz,
Jetzt bräch' es! Mit der Hauptmannschaft ist's aus;
Doch soll mir Speis' und Trank und Schlaf gedeih'n,
Als wär' ich Hauptmann; nähren muß mich nun
Mein nacktes Selbst.
Verroste Schwert und Scham, fahr' hin! Glück auf,
Beginn' als Narr den neuen Lebenslauf!"

Wer denkt hier nicht an die Worte des durch Fluellen entlarvten und geprügelten Pistol:

„Wie, spielt Fortuna nun mit mir das Nickel?
Kund ward mir, daß mein Dortchen im Spital
Am fränk'schen Uebel starb;
Und da ist ganz mein Wiederseh'n zerstört.
Alt werd' ich, und den müden Gliedern prügelt man
Die Ehre aus. Gut, Kuppler will ich werden,
Zum Beutelschneider hurt'ger Hand mich neigend.

Nach England stehl' ich mich und stehle dort
Und schwör', wenn ich bepflastert diese Narben,
Daß Galliens Kriege rühmlich sie erwarben."

Der Widerwille gegen Ziererei und affectirte Witzjagd, in „Verlorne Liebesmüh'n" die Seele des Stückes, klingt wie in Heinrich IV. und Heinrich V. noch gelegentlich an. Ueber den pointirten Unterhaltungston der höfischen Kreise sagt der alte König selbst seine Meinung:

„In der Jugend
Hatt' er den Witz, den ich auch wohl bemerkt
An unsern jungen Herrn: nur scherzen die
Bis stumpf der Hohn zu ihnen wiederkehrt."

Das Thema der berühmten Schilderung, welche Percy von dem feinen Hofkavalier, dem Abgesandten Heinrich's IV. giebt, die später in den Gestalten des Polonius, des Rosenkranz und Güldenstern sich plastisch ausprägende Ansicht des Dichters über den Werth der sogenannten weltmännischen Bildung mancher bevorrechteten Kreise wird mehrfach berührt. So in des Parolles an Bertram gerichtetem Rath: „Sie (die Höflinge) sind vollkommene Muster des ächten Gehens, Essens und Redens und bewegen sich unter dem Einfluß des anerkanntesten Gestirns: und wäre der Teufel ihr Vortänzer, man muß ihnen dennoch nachfolgen." Ferner in dem Bekenntniß des vom Hofe zurückgekehrten Narren: Ich frage Nichts mehr nach Elsbeth, seit ich am Hofe gewesen bin. Unser alter Stockfisch und unsre Elsbeths vom Lande sind doch Nichts gegen den alten Stockfisch und die Elsbeths am Hofe." In dem Gespräch der Höflinge über

des Königs wunderbare Heilung glaubt man geradezu Polonius an der Spitze seiner Zunft zu hören, und zu Heinrich's V. Betrachtungen über den „Götzen Cärimonie" über den nichtigen Unwerth der äußern, von der Welt aus Furcht oder aus Eigennutz gespendeten Ehre bilden die Worte des Königs von Frankreich ein Seitenstück von schlagender Aehnlichkeit:

„Seltsam ist's, daß unser Blut, —
Vermischte man's, — an Farbe, Wärm' und Schwere
Den Unterschied verneint, und doch so mächtig
Sich trennt durch Vorurtheil.
Wo Tugend wohnt, und wär's am niedern Heerd,
Wird ihre Heimath durch die That verklärt.
Erhabner Rang, bei sündlichem Gemüthe,
Giebt schwülstig hohle Ehre; wahre Güte
Bleibt gut auch ohne Rang, das Schlechte schlecht;
Nicht nach dem Stand.
Die Ehre zeigt, wie Ehre den verdammt,
Der sich berühmt, er sei von ihr entstammt
Und gleicht der Mutter nicht. Der Ehre Saat
Gedeiht weit minder durch der Ahnen That,
Als eignen Werth."

Freilich bilden diese tiefsinnigen und ächt shakspeare'schen Betrachtungen über die wahren und erstrebenswerthen Güter des Lebens hier noch nicht so den sittlichen Kern des Gedichtes, wie in den vermuthlich bald darauf geschriebenen Historien. (Man vergleiche die Bemerkungen über Heinrich IV. und Heinrich V. im ersten Bande dieser Vorlesungen.) Was wir dort als die geistige Substanz des Drama's, als das Mark und Leben der hervorragendsten Charaktere erkannten, tritt uns hier nur gelegentlich entgegen: vereinzelte Licht-

blicke, die das Genie des Dichters über eine Reihe von Fragen ergießt, die seinen reifenden Geist bereits umdrängen, ohne doch im Vordergrunde der Betrachtung zu stehen. Die eigentliche Aufgabe von „Ende gut, Alles gut“ bewegt sich, wie schon oben angedeutet wurde, auf einem andern Gebiete. Es handelt sich darum, einem der unliebsamsten Mißverhältnisse, welche aus dem socialen Verhältniß der Geschlechter entspringen können, eine poetische und menschlich anziehende Seite abzugewinnen, es naturgemäß einer glücklichen Lösung entgegen zu führen. Das von Liebe glühende Mädchen steht dem spröden, hochmüthigen Jünglinge, das treue, hingebende Weib dem trotzig und leichtsinnig sich von ihr wendenden, ihr Recht wie ihre Liebe mißachtenden Gatten gegenüber. Es gilt, zunächst uns auszusöhnen mit der Jungfrau, welche wirbt, wo sie die Umworbene sein sollte; dann erst wird unsere Theilnahme auf die Seite der gekränkten Gattinn treten, wir werden mit Interesse ihr auf dem Wege folgen, den sie einschlägt, um die hochfahrende, harte Mannesnatur zu überwinden, den Entflohenen zur Pflicht und zum Glücke zurückzuführen. Wenn im vorigen Stücke die Ueberlegenheit des Mannes weiblicher Unart Herr wurde, so sehen wir hier das Weib unter den ungünstigsten Verhältnissen im Kampf gegen das Widerstreben des unreifen, verzogenen Mannes. Gelingt es dem Dichter, ihren Sieg begreiflich und anschaulich zu machen, uns einen klaren, eindringenden Blick in die hier maaßgebenden Hülfsquellen und Eigenthümlichkeiten des weiblichen Wesens zu gewähren, so wird die sittliche Auf-

gabe seines Stückes gelöst sein. Versuchen wir, demselben von diesem Standpunkte aus gerecht zu werden.

Natürlich gipfelt das Interesse hier bereits vollständig in der Charakterzeichnung. Ihre Gründlichkeit, Feinheit, Vollständigkeit trennt „Ende gut, Alles gut“ durch einen bedeutenden Abstand von den bisher betrachteten Lustspielen des Dichters. — Da nur die Kenntniß des Widerstandes einen richtigen Maaßstab giebt für die Schätzung der überwindenden Kraft, so betrachten wir zunächst Bertram und seine ihn bedingende Umgebung, ehe wir dem Studium des Hauptcharakters uns zuwenden.

Wenn es irgend verstattet ist, aus dem Wesen der Eltern einen Schluß auf die Beanlagung der Kinder zu ziehen, so hat der Dichter hier dafür gesorgt, dem jungen Grafen Roussillon ein günstiges Vorurtheil in der Meinung des Beobachters zu sichern. Von seinem früh dahin gegangenen Vater spricht der König mit warmer, herzlicher Hochachtung und Freundschaft. Es erquickt ihn, des Edeln zu gedenken. Jener „hatte den Dienst der Zeiten wohl studirt und war der Bravsten Schüler. Sein Stolz war fern von Bitterkeit und Hochmuth, mit bescheidenem Maaß bediente er sich der Waffe des Witzes. Fest gegen seines Gleichen stieg er gern zu Geringern leutselig herab und machte sie stolz durch seine Demuth. Als ein Bewahrer ächter Treue gegenüber der losen Sitte einer neuerungssüchtigen Zeit ist er dem gealterten königlichen Waffengefährten in liebevollem Andenken theuer geblieben. Solch einem Vater dankt Bertram seinen Namen und sein Blut. Erzogen aber ist er von einer Mut-

ter, die geradezu zu den edelsten Frauengestalten gehört, welche Shakspeare gezeichnet hat. Wie die meisten Lieblinge des Dichters, vereinigt sie mit ächter Herzensgüte einen scharfen, sichern Blick für das Leben und den ächten Humor, zu welchem auch die trefflichst begabten Naturen erst dann gelangen, wenn eine reiche Erfahrung sie belehrt hat, ohne das Gefühl zu ertödten. Ihren Abschiedsworten an den zu Hofe gehenden Sohn merkt man es an, daß diese hochbegabte Frau Jahre lang darauf angewiesen war, Kindern und Hausgenossen den früh geschiedenen Vater zu ersetzen. Man glaubt einen welterfahrenen Mann sprechen zu hören, wenn sie dem Scheidenden zuruft:

„Blut, so wie Tugend
Regieren dich gleichmäßig. Deine Güte
Entspreche deinem Namen. Lieb' Alle, Wen'gen traue;
Beleid'ge Keinen; sei dem Feinde furchtbar,
Durch Kraft mehr als Gebrauch. Den Freund bewahre,
So wie dein Herz. Lass' dich um Schweigen tadeln,
Doch nie um Reden schelten!"

Als später Helena die Nachricht von Bertram's Flucht bringt, bewährt sie die Festigkeit der erprobten Kraft. Da ist kein weibisches Jammern zu hören. „Sie traf so mancher Schlag von Freud' und Gram, daß beider plötzlich schreckende Erscheinung sie kaum entmuthigt." Weit entfernt, nach Weiberart sich des eigenen Verdrusses und Kummers auf das Haupt abhängiger Personen zu entladen, ist sie es, welche Helena, die kaum einmal ganz unschuldige Ursache ihres Unglückes tröstet, welche die Hoffnung der tief Gebeugten aufrichtet. Die Mutter, in Gefahr den einzigen Sohn zu

verlieren, hält fest an der Liebe zu dem Mädchen, vor dessen Werbung jener entflohen. Die vornehme, reiche Dame hat das Kind des armen Arztes stets mit voller Liebe als das eigene behandelt. Die Vorurtheile des Ranges, der Geburt, sonst auch in den edelsten Frauen so mächtig, sind hier durch ächte Humanität, durch eine freie und großartige Lebensauffassung vollständig besiegt. Die zu ächter Weisheit gereifte Frau weiß es, daß die liebenswürdige, nicht die vornehme Gattinn das Glück des Mannes begründet. Ihre Herzensgüte hat sich in den schwersten Prüfungen bewährt. Wie es nur kerngesunden und durch das Leben tüchtig geschüttelten Naturen gegeben ist, bewahrt sie im Alter das Verständniß der Jugend:

„Natur bewahrt am treu'sten ihre Kraft
Wo Jugend glüht in starker Leidenschaft;
Laß in Erinn'rung uns vergang'ner Stunden
Was einst uns selbst kein Fehler schien erkunden."

In diesem Bewußtsein findet sie für Schmerzen und Freuden, über die sie weit hinaus ist, den sichern, richtigen Maaßstab, und ihre Weisheit hat es denn auch nicht nöthig, das schwere Staatskleid ernster Würde beständig zu tragen. Verstehen doch überhaupt nur diejenigen in Wirklichkeit Scherz und Spaß, die den rechten Ernst als unverlierbares Gut im sichern Bewußtsein besitzen. Es ist gewiß nicht Zufall, daß gerade die edle, hochverständige Frau am freundlichsten und behaglichsten mit dem Narren sich einläßt. Nicht daß wir diese Scenen in ihrer ganzen Ausdehnung gerade für eine Zierde des Stückes hielten. Sie erinnern zum Theil mehr an die etwas handgreifliche Komik der Clowns

in Shakspeare's Jugendarbeiten, als die hier vorherrschende, edlere und höhere Stimmung es willig erträgt. Die volksthümlichen, altgewohnten Witze über Hahnreye und schlaue Weiber werden mehrfach ohne alle sichtliche Veranlassung vom Zaune gebrochen. Man glaubt eine Scene aus den „Irrungen" oder aus der „Widerspenstigen" zu lesen, wenn der Narr seine Theorie über die Vortheile des Ehestandes entwickelt und dann dem Parterre das Urtheil über die Frauen zum Besten giebt: „Eine gute Frau unter Zehnen: das heißt, die Ballade verbessern. Wollte Gott nur alle Jahre soviel thun, so hätte ich über die Weiberzehnten nicht zu klagen, wenn ich der Pfarrer wäre. Wenn nur jeder Komet eine gute Frau brächte oder jedes Erdbeben, so stände es schon ein gutes Theil besser um die Lotterie." — Auch die Unterhaltung der Gräfinn mit dem von Paris zurückgekehrten Spaßmacher, übrigens ein reines Hors d'Oeuvre, ohne alle Bedeutung für die Haupthandlung, ist so auf Schwänke derbster Art angelegt, wie nur irgend eine Clown-Scene der frühern Stücke. Immerhin aber darf es nicht übersehen werden, daß der schelmische, durchtriebene, dabei aber scharf blickende, gutherzige und nicht nutzlose lustige Rath fast ausschließlich an die Gräfinn sich wendet, und die gelassene Leutseligkeit der Gebieterinn, ihr sicheres Verständniß und ihre stets Maaß haltende heitere Laune lassen deutlich erkennen, warum Shakspeare das herkömmliche, volksthümlich komische Element seines Lustspiels gerade mit der Darstellung dieses trefflichen Frauen-Charakters in so nahe Berührung brachte.

Solchen Eltern nun verdankt Bertram zunächst das

unschätzbare Gut glänzender körperlicher und geistiger Begabung. Wenn Helena mit Begeisterung von „seinen hohen Brauen“ spricht, von dem Falkenauge, den Locken, von jedem Zuge des süßen Angesichts, so mag man einen Theil dieser Herrlichkeiten immerhin in das innere Auge des liebenden Mädchens verlegen. Aber der alte König schildert den heran blühenden Sohn seines Jugendfreundes kaum weniger warm:

„Jüngling, du trägst die Züge deines Vaters.
Die gütige Natur hat wohlbedacht,
Nicht übereilt, dich schön geformt: sei drum
Auch deiner väterlichen Tugend Erbe!“

Und in der schönen Gestalt wohnt eine feurige, männliche Seele. Nicht Ruhe und Lebensgenuß liegt dem reichen Erben am Herzen, sondern Ruhm, Anstrengung, Gefahr. Eine durchaus active, fast überkräftige Natur, drängt es ihn, zu wirken, nicht zu genießen und zu empfangen. Voll Unmuth sieht er am Hofe sich festgehalten, da aus Italien die Kriegswerbung herüber tönt:

„Man hält mich fest, und stets das alte Lied:
„Zu jung“, und „künftig Jahr“, und „noch zu früh!“
Man will, ich soll den Weiberknecht agiren,
Hier auf dem Estrich meine Schuh' vernutzend,
Bis Ehre weggekauft; kein Schwert getragen,
Als nur zum Tanz!“

Das ist seine Klage inmitten der ausgesuchten Genüsse, welche den jungen, reichen Kavalier, den Liebling des Königs, am Hofe einladend umgeben. Und daß eine solide Kraft, ein ächter und hoher Muth diesem unruhigen Tha-

tendrange zur Seite steht, dafür liefern seine Erfolge bald den Beweis. Mit Entzücken übernimmt er später in Florenz das ehrenvolle Kommando, welches man mehr dem Ruhme seines Namens als der noch nicht bewährten Tüchtigkeit des unerfahrenen Jünglings anvertraut. Mit glühendem Hochgefühl begrüßt er die erste Aufforderung zu ernster, verantwortlicher That:

„Großer Mars!
Noch heut' tret' ich in deine Kriegerreih'n;
Laß stark mich werden, wie mein Sinn; dann fass' ich
Das Schlachtschwert liebend, und die Liebe hass' ich!"

In der Gefahr bewährt er Muth und Talent. Er wirft die Feinde über den Haufen, nimmt ihren Feldherrn gefangen, tödtet den Bruder ihres Herzogs. Bald zeigt ihn der Dichter als strahlenden Mittelpunkt des kriegerischen, gleich ihm auf fernen Schlachtfeldern der Ehre nachjagenden französischen Adels.

Dieser reich begabte, durch Erziehung, Familienüberlieferung und Anlage auf Ruhm und Thaten gewiesene Sprößling eines Heldengeschlechtes soll nun in der ersten, brausenden Jugendgährung eine der schwersten Charakterproben bestehen. Dem vom Glücke ohnehin Verzogenen wird das schönste der Glücksgüter, die hingebende, ächte Liebe eines edeln, ihm geistig ebenbürtigen Weibes entgegen getragen. Die Gespielinn der Kindheit, die Freundinn des heranwachsenden Jünglings tritt ihm als Bewerberinn um seine Hand entgegen. Wohl könnte ein freundliches Schicksal nicht besser für ihn sorgen: aber er befindet sich schwerlich in der Lage, diese Fürsorge in richtigem Lichte zu sehen,

sie nach ihrem wahren Werthe zu schätzen. Der freieste Akt der männlichen Selbstbestimmung, die Wahl der Lebensgefährtinn, verwandelt sich ihm in unliebsamen, verletzenden Zwang. Des Königs Gebot soll ihm die noch schweigende Stimme des Herzens ersetzen; sich selbst soll er hingeben, so faßt er es natürlich auf, um des alten Königs Retterinn zu belohnen. Wohl mußte er besser, als alle Anwesenden, mit der Herzensgüte, der lieblichen Anmuth, der hohen geistigen Begabung Helena's bekannt sein. War sie doch seit Jahren der freundliche Genius seines heimathlichen Hauses — und man kann ja denken, wie das von Allen geliebte und bewunderte Mädchen dem Hausgenossen begegnete, dem ihr Herz schon lange gehörte. Aber noch starrt in dem langsamer sich entwickelnden Jünglinge die ganze herbe Kraft der eben sich entfaltenden Jugend; noch ist er weit entfernt, die Güter des Lebens nach ihrem wahren Werthe zu messen; noch winken ihm die trügerischen Ideale der Jugend in der ganzen Pracht, mit welcher eine noch nie enttäuschte Phantasie sie umkleidet. Und dem Allen soll er entsagen, um die nüchternen Pflichten der Ehe zu übernehmen, für ein Mädchen, dem der mächtige Reiz des Unnahbaren, Geheimnißvollen fehlt, das die Sitte des Geschlechtes verletzt, indem es dem Manne sich anträgt! In der That — wenn es ein Vorurtheil, eine Schärfe, eine Verschrobenheit in diesem noch ganz unreifen Charakter giebt — bei dieser Gelegenheit werden sie sich geltend machen, unterstützt, wie sie es sind, durch die edelsten und berechtigtsten Instincte des Jünglings: die Sehnsucht nach Selbstständigkeit und den von Ehrliebe geleiteten Thatendrang.

Dies ist denn auch der Standpunkt, von dem aus Bertram's Weigerung zu würdigen sein wird, ebenso wie alle die Verirrungen, welche ihr folgen. Auf den ersten Blick, es ist wahr, glauben wir ganz einfach den hochmüthigen Junker vor uns zu haben, welchen das unliebenswürdigste der Vorurtheile verhindert hat, in dem armen Mädchen, in der Tochter des Bürgerlichen, des Arztes, die ihm an allen Gaben der Natur wenigstens ebenbürtige Jungfrau zu erkennen. „Des armen Arztes Kind, mein Weib! Weit lieber verzehre mich die Schmach!" Das ist seine erste Antwort auf des Königs Vorschlag. Sie scheint über Bertram's Beweggründe hinreichende und möglichst ungünstige Auskunft zu geben. Doch wir haben bald Gelegenheit, ihn näher kennen zu lernen. Der König läßt sich durch die erste Weigerung natürlich nicht irre machen. Nicht nur richtet er an Bertram jene oben erwähnten eindringlichen Worte über die Hohlheit und Nichtigkeit der äußern Ehre. Er entkräftet den Weigerungsgrund auf der Stelle durch die Standeserhöhung und Ausstattung des von nun an nicht mehr armen und niedrigen Mädchens. War es jener Hochmuth allein, der Bertram's Weigerung dictirte, so wäre die Sache nun auf der Stelle in Ordnung. Aber Bertram ergiebt sich noch nicht. Was ihn eigentlich verletzt hat, war der Eingriff des Souveräns in seine persönlichsten Rechte. Erst den Drohungen des erzürnten Monarchen giebt er mißmuthig nach. „Verloren! Ew'gem Unmuth preisgegeben! O mein Parolles, sie haben mich vermählt! In's Feld, nach Florenz!" In diesen bezeichnenden Ausruf drängt nach der Trauung sich das tiefschmerzliche Gefühl der ver-

letzten Selbstständigkeit, der gebrochenen Freiheit zusammen. Wie der Seefahrer, den man im Beginn einer Entdeckungsreise im Hafen zurückhält, sieht er in der sichernden, ruhigen Heimath nur die hemmende Schranke, und einmal dem Zorne des Königs entgangen, ist er entschlossen, jene Schranke rücksichtslos zu durchbrechen. Von nun an lastet das Bewußtsein seiner falschen Stellung sichtlich auf ihm und läßt ihn Fehler über Fehler machen. Daß er Helena auf der Stelle verläßt, mag man in seiner Lage natürlich finden. Ein Held hätte freilich entweder auf jede Gefahr hin seine Freiheit gewahrt, oder, wenn er einmal nachgab, mit den Consequenzen seines Wortes nicht weiter gemarktet. Aber Bertram hat die Proben noch nicht bestanden, in denen der Charakter sich stählt. Es wäre unnatürlich, wenn der kaum flügge gewordene Jüngling die Selbstüberwindung, die reife Voraussicht bewährte, welche auf der Höhe des männlichen Lebens selten genug von den Allerbesten erreicht wird. Auch die Verweigerung des Abschiedskusses ist, die Situation einmal zugegeben, nur in der Ordnung. Aber unritterlich, und das gewöhnlichste Zartgefühl verletzend ist die Forderung, das beleidigte und verlassene Weib solle nun selbst auf Lügen sinnen, um die Flucht des Gemahls beim Könige zu entschuldigen. Ein überflüssiger und verletzender Hohn liegt ferner in den Bedingungen, an welche der Scheidende spottend die Versöhnung knüpft. In dem heftigen, rücksichtslosen Unmuth des ungezogenen, in einer Lieblingslaune durchkreuzten Knaben sieht Bertram nur die eine Seite der Sache. So wird er rücksichtslos und hart; das neue Verhältniß überrascht ihn, bringt ihn aus allem

sittlichen Takt. Er verstößt das Weib, um dessen herrliche Eigenschaften der ganze Hof ihn beneidet, deren musterhaftes Benehmen in der härtesten Prüfung nur von dem leidenschaftlich Verblendeten unbemerkt bleiben konnte und — wirft sich einem Parolles in die Arme.

Unsere Untersuchung begegnet hier einem Charakter von Shakspeare's eigener, durch keine Andeutung der Novelle unterstützter Erfindung. Seine Verwandtschaft mit Falstaff fällt auf den ersten Blick in's Auge: in andern Zügen erinnert er an Pistol, und sein Verhältniß zu dem Grundgedanken des Stückes scheint uns ein durchaus eigenthümliches, sonst nirgends wiederholtes. Im Genuß kriegerischer und adliger Auszeichnung, von der besten Gesellschaft gelitten, führt er sich ein als der Mann von Welt, von Erfahrung und Ruf, als ein Kenner und Schiedsrichter der Ehre. Es fehlt seiner Gebehrde nicht an Muth, seiner Sprache nicht an feurigem Schwung. Ihn läßt der Dichter dem jungen, kriegslustigen Grafen die ganz poetische und wirkungsvolle Anrede halten:

„Dem bleibt die Ehr' unsichtbar in der Tasche,
Der hier zu Hause herzt den Herzensschatz,
In dessen Arm sein männlich Mark vergeudend,
Das den Galopp und hohen Sprung von Mars
Feurigem Roß aushalten soll!"

Von seinen Reisen wußte er erträglichen Wind zu machen, so daß selbst der scharf blickende alte Lafeu ihn für einen leidlich vernünftigen Burschen hielt. Die steifleinene Geschichte von dem Hauptmann Spurio, „dessen linke Backe er zeichnete", findet selbst unter den Kriegsleuten gläubige

Zuhörer und hilft dem „edeln Hauptmann" zu merklichem Ansehen. Seine Hofmanieren, seine Beflissenheit, mit der er vornehmen Herren das letzte Wort aus dem Munde nimmt um darauf als auf seine Ueberzeugung zu schwören: dies ganze hohle, geschmeidige, windige Wesen hat Nichts von Armado's steifer Pedanterie, noch von Pistols geschmacklosem, bombastigem Renommiren. Noch weniger wo möglich aber hat es von Falstaff's trefflichem Witz. Wir haben den trivialen, geleckten, formgerechten, aller Mannheit entbehrenden Schmarotzer vor uns, den Typus jener Sommerfliegen, die überall schwärmen, wo die Sonne der Macht und des Reichthums den Sumpf einer oberflächlichen Scheinbildung bestrahlt. Sein Verhältniß zu Bertram entbehrt durchaus des Humors, welchem der Umgang des Prinzen Heinrich mit seinem dicken Ritter seinen Reiz verdankt. Bertram ist weit entfernt, den Burschen zu durchschauen, den doch Helena auf der Stelle weg hatte, von dem erfahrenen Lafeu ganz zu schweigen. Mit der Blindheit der unreifen, durch Schmeichelei verwöhnten Jugend macht er den bodenlosen Schwätzer zu seinem Vertrauten. Er merkt es nicht an den bunten Flaggen und Wimpeln, daß das Schiff nicht sonderliche Ladung führt, er ist weit entfernt, „das Gitterfenster zu durchschauen." Des klugen Lafeu vorsorglicher Rath, „dieser tauben Nuß nicht zu trauen", ist ihm verloren. Bald sehen wir seine rathlose, heißblütige Jugend auf den Wegen des verbotenen Genusses, welche der triviale Verführer ihm zeigte. Es bedarf der handgreiflichen, beschämenden Erfahrung, um ihm wenigstens über den Letztern die Augen zu öffnen. Parolles, durch

das Verhängniß seiner zum Lebensbedürfniß gewordenen Prahlerei in die Falle gelockt, hat einer Heldenthat sich vermessen, von deren Unmöglichkeit er fest überzeugt war. Seine nichtswürdige Feigheit würde ihn selbst in Falstaff's Kompagnie mit Schande bedecken, denn sie ist ohne eine Spur von Humor, die bloße, erbärmliche Schwäche, das krampfhafte Anklammern an das nackte, aller höhern Güter beraubte Leben. Er möchte sich Wunden beibringen, um glauben zu machen, daß er gekämpft: wenn es nur nicht weh thäte! Seine Zunge möchte er ausreißen und sie in eines Butterweibes Mund stecken, da sie ihn in solche Gefahren plaudert. Kaum in den Händen der verkappten Kameraden, die er für Feinde hält, erbietet er sich auf der Stelle zum nichtswürdigsten Verrath. [3] In einer wahren Orgie der Verleumdung ergeht er sich über Alle, mit denen er in Berührung gekommen. Er will eben nur leben, im Kerker, im Block, wo es auch sei, wenn er nur lebt! Er „hat den Schuft so überschuftet, daß die Seltenheit ihn frei spricht." So muß Bertram es mit anhören, wie der Mensch, welchem seine Jugend sich hingab, das von ihm erwählte Muster nobeln Betragens und guter Kameradschaft, der Vertraute seiner Vergnügungen, ihn nach allen Dimensionen hin zu verrathen und zu verkaufen bereit ist. Die Verlockungen der hohlen Weltfreundschaft, die Gefahren jener Kameradschaft, der die unreife Jugend vor gediegenem Umgang so gern den Vorzug giebt, weil sie ihren Neigungen schmeichelt, statt an die Pflicht zu mahnen — sie finden in der Rolle dieses typischen Schmarotzers ihren wahren und starken Ausdruck. Bertram ist nicht eine überlegene Natur,

wie Prinz Heinrich. Er besitzt nicht die Souveränetät des Geistes und des Charakters, die es jenem gestattet, den tiefsten Ton der Leutseligkeit anzustimmen, unbeschadet seiner Würde, weil ohne Selbsttäuschung über den Werth und die Gefahren der Gesellschaft, in der er vom Zwange des Hofes sich erholt. Bei trefflicher Beanlagung fehlt es dem jungen Grafen Roussillon noch an jedem Maaßstabe für ernste, sittliche Verhältnisse. Noch unberührt von der heiligenden Macht einer wahren Herzensliebe ergiebt er sich den Verlockungen des heißen Blutes und kommt sich klug und stattlich vor, indem er über Werth und Charakter des ihm noch ganz unbekannten zweiten Geschlechts die Urtheile eines thörichten Wüstlings nachspricht. Natürlich führt der mißleitete Freiheits= und Genußtrieb ihn gerades Weges zur schmählichsten Unfreiheit. Es ist nicht sein Verdienst, daß die erste Stunde sinnlicher Aufwallung den gegen eine treffliche Gattinn sich Sträubenden nicht in die Netze einer verderblichen Buhlerinn führt.

„Nimm den Ring!
Stamm, Ehre, ja mein Leben selbst sei dein,
Und ich dein eigner Knecht!"

Mit diesen Worten streckt der trotzige Freiheitsritter in der ersten Versuchung die Waffen. Wohl bleibt sein Herz noch empfänglich für sittliche Eindrücke. Als der Brief der Mutter mit der falschen Nachricht von Helena's Tode ihm zukommt, „zeigt sich sein ganzes Wesen verwandelt." Aber es ist noch ein weiter Weg von dieser Anwandelung besseren Gefühls bis zur Befreiung des Willens aus der Knechtschaft des heißen, üppigen Blutes. Noch in der ganzen, gedan=

kenlosen Rohheit des unreifen Genußmenschen hören wir ihn bald darauf seine bessere Natur verleugnen: „Ich habe diesen Abend sechzehn Geschäfte abgethan, jedes einen Monat lang. Ich habe von dem Herzoge Abschied genommen, mich seiner Umgebung empfohlen, ein Weib begraben, Trauer getragen, meiner Mutter geschrieben und noch allerlei kleine Dinge ausgerichtet." Sehr mit Recht fürchtet er, von den letztern (dem Handel mit Diana) noch zu hören. Sein weiteres Auftreten bis zur Aussöhnung mit Helena bleibt, damit wir es nur gestehen, unserer Ansicht nach hinter der Natur-Wahrheit und Gründlichkeit bedeutend zurück, auf welche wir in Shakspeare's vollendetern Stücken bei der Lösung wichtiger, psychologischer Aufgaben zu rechnen gewohnt sind. Wohl bittet Bertram den König um Verzeihung der tief bereuten Schuld. Den schnöden Stolz klagt er an, der sein Auge geblendet. Wir erfahren, daß er Helena geliebt, seit sie ihm starb; aber in demselben Athem verlobt er sich mit des alten Lafeu reich ausgestatteter Tochter, giebt über sein Florentiner Abenteuer eine ganze Reihe von Lügen zum Besten und entwickelt gegen Diana die ganze Unverschämtheit eines abgehärteten Wüstlings. Erst da des Parolles Zeugniß ihn überführt hat und da die todt geglaubte Helena herein tritt, ändert sich wie auf einen Zauberschlag sein schwankendes, haltloses Wesen. Wohl hat Gervinus sehr Recht, wenn er auf die schwere Aufgabe hinweist, welche diese plötzliche Bekehrung, dieser Ausruf: „Beide! Beide! O, kannst du mir verzeih'n?" dem Schauspieler stellt. Ob aber diese Aufgabe eine gerechtfertigte und dankbare ist, das möchten wir bei aller Bewunderung Shakspeare's zu bezwei-

feln wagen. Das Versprechen herzlicher und dauernder Liebe kommt zu plötzlich aus einem durch, gelinde gesagt, harte und unbedachte Worte so eben entweihten Munde, als daß wir in die Voraussagung eines glücklichen Endes, mit welcher der König schließt, aus vollem Herzen einstimmen könnten. Die ganze Katastrophe erinnert an die etwas oberflächliche Behandlung des Verhältnisses zwischen Claudio und Hero in „Viel Lärmen um Nichts" und entspricht nicht völlig den Erwartungen, zu denen die feine Anlage der vorbereitenden Scenen berechtigte.

Um so sorgfältiger und vollendeter hat Shakspeare die schwere Aufgabe gelöst, welche die Rolle Helena's ihm stellte. Worauf es hier ankam und ankommen mußte, darüber haben wir schon oben uns vorläufig ausgesprochen. Es wird nun im Einzelnen zu untersuchen sein, auf welchem Wege und in welchem Maaße es dem Dichter gelungen ist, die hier sich häufenden psychologischen Schwierigkeiten zu überwinden.

Daß die Heldinn dieser an der Klippe der Unzartheit scharf vorbeizuführenden Liebeswerbung von der Natur reichlich für das entschädigt zu denken war, was das Glück ihr versagt hatte, das liegt vor Allem am Tage. Shakspeare hat nachdrücklich Sorge getragen, uns nach dieser Seite hin über seine Absicht nicht im Zweifel zu lassen. Den Empfehlungsbrief der Schönheit hat seine Helena in glänzendster Ausstattung empfangen. Beim ersten Auftreten am Hofe bezaubert sie Alt und Jung; der König und Lafeu, die gewiegten Kenner, huldigen ihr nicht weniger, als die Kavaliere. Aber den größeren Nachdruck legt der Dichter, wie billig, von vorn herein auf die Eigenschaften ihres Cha-

rakters und Geistes. Gleich in der ersten Scene ertönt ihr begeistertes Lob aus dem Munde der Gräfinn. Die erfahrene, scharf blickende Frau ist ihr aus freiem Herzensdrange eine zweite Mutter geworden. Sie hat in dem heranblühenden Mädchen längst das Gleichgewicht einer reichen Beanlagung und einer durch tüchtigen Willen erworbenen Charakterfestigkeit erkannt, in welchem das Weib dem erwählten Gatten die beste Bürgschaft des Glückes entgegen bringt. Den alten Lafeu entzückt Helena bei der ersten Begegnung nicht weniger durch Verstand und festen Sinn, als „durch Jugend und Geschlecht.“ Es ist Etwas auf sie übergegangen von dem Geistesadel ihres berühmten, kunsterfahrenen Vaters. Dabei darf es nicht übersehen werden, daß der Dichter in ihrer ganzen Erscheinung eine gewisse Bestimmtheit und Klarheit, eine heitere Geistesfreiheit nachdrücklich betont, welche Helena in einer Galerie Shakspeare'scher Frauen ihren Platz neben den Lieblingen des Dichters sichert, neben Gestalten wie Portia, Viola und Rosalinde. Eine glückliche Vereinigung weiblichen Taktes und entschlossener, fast männlicher Thatkraft ist der unterscheidende Zug dieser Gruppe. Er giebt diesen Frauen in ihrer Sphäre stets die Initiative und den entscheidenden Einfluß, ohne die Anmuth und Milde ihrer Erscheinung zu gefährden. So bewährt Helena gleich bei ihrem Auftreten eine Menschenkenntniß, von der sich bei Bertram kaum nach bittern Erfahrungen eine Spur zeigt. Nicht eigentlich der alte Lafeu, wie es einmal im Stücke heißt, sondern sie ist es, der aus des Parolles Degengerassel und Sporengeklirr das Glöckchen der Narrenschelle zuerst ver-

nehmlich entgegen tönte. Sie weiß, „daß er Narr im Haufen und einzeln Memme", sie bedenkt sich keinen Augenblick, ihm das ins Gesicht zu sagen, und, was sehr zu bemerken, dabei betrachtet sie diese seltsame Varietät menschlicher Thorheit garnicht mit dem Auge des engherzigen Moralisten. Sie liebt ihn um Bertram's Willen, und gleichzeitig studirt sie ihn, wie einst ihr Vater seine Patienten. Das junge, äußerlich unerfahrene Mädchen weiß, nach Art reich begabter und in sich fester Naturen, auch der originellen und in ihrer Art Ungewöhnliches leistenden Verkehrtheit ein Interesse abzugewinnen. Man glaubt einen humoristischen Menschenkenner zu hören, wenn sie über Parolles sich ausspricht:

„Doch dies bestimmte Böse macht ihn schmuck
Und hält ihn warm, indeß stahlherz'ge Tugend
Im Frost erstarrt. Dem Reichthum, noch so schlecht,
Dient oft die Weisheit, arm und nackt, als Knecht."

Leider geht die Scene bald darauf über die Grenzen hinaus, welche Shakspeare auf der Höhe seiner Bildung dem kecken, muthwilligen Witz im Munde gebildeter, edler Frauen so richtig zu bezeichnen gewohnt ist. Bekanntlich darf man es mit einem derben Wort in Shakspeare's Conversation so genau nicht nehmen, als es unserm musterhaft moralischen Jahrhundert die Mode vorschreibt. Dennoch sind die Späße, in welchen Helena sich hier mit dem Schwadronirer über das „Wesen des Jungfrauenthums" behaglich ergeht, ein deutlicher Rest aus der frühesten Periode des Shakspeare'schen Lustspiels, eine Incongruenz, welche der Erscheinung Helena's durchaus nicht zum Vortheil gereicht. Sie bilden

einen wenig erfreulichen Gegensatz gegen die Zartheit, Wärme und Wahrhaftigkeit, mit welcher das Bild ihrer entstehenden, kämpfenden und triumphirenden Liebe durchweg ausgeführt ist. Wie jede starke und poetische Neigung, wurzelt diese in einer Sympathie, einem Verwandtschaftszuge der Seele, der ursprünglich mit einem bewußten Verlangen, mit dem Wunsch und der Berechnung des Besitzes und des Genusses nicht das Geringste gemein hat. Helena schildert diese erste Blüthenzeit eindringlich und wahr, als die Gräfinn ihrem Vertrauen entgegen kommt: „Arm, doch tugendhaft war ihr Geschlecht; so ist ihr Lieben auch.“ Nie offenbarte sie ein Zeichen zudringlicher Bewerbung. Sie wünscht ihn nicht, eh' sie ihn sich verdient, und ahnet nicht, wie sie ihn je verdiene. Sie liebt ohne Hoffnung. Wie der Inder auf die Sonne, schaut sie auf ihn. So hofft sie nicht, zu besitzen, wonach sie strebt, und lebt räthselhaft in süßem Sterben. Erst in dem entscheidenden Augenblicke der ersten Trennung erzeugt sich mit der Furcht des Verlustes der kaum noch eingestandene, schüchterne Wunsch des gesicherten Besitzes:

„Ich bin verloren! Alles Leben schwindet
Dahin, wenn Bertram geht! Gleichviel ja wär's,
Liebt' ich am Himmel einen hellen Stern,
Und wünscht' ihn zum Gemahl; er steht so hoch!
An seinem hellen Glanz und lichten Strahl
Darf ich mich freu'n, in seiner Sphäre nie.
So straft sich selbst der Ehrgeiz meiner Liebe.
Die Hündinn, die den Löwen wünscht zum Gatten
Muß liebend sterben!“

Aber es liegt nicht im Wesen dieser energischen, durchaus aktiven Natur, vor dem Schicksal beim ersten Zusammenstoß die Segel zu streichen. Wenn man, um Helena's zarte Weiblichkeit zu retten, es unternommen hat, ihre Reise nach Paris von jedem bewußten Liebes- und Werbungs-Gedanken zu trennen, so geschah dies sicherlich gegen die Absicht des Dichters.* Shakspeare war hier durchaus nicht auf eine jener überzarten Mädchengestalten aus, die wohl im Sonnenschein des Glückes sich fröhlich entfalten, bei irgend ernstlichem Widerstande der Verhältnisse dagegen den Kampf aufgeben und, Heroinen des Leidens, in der Ruhe des Entsagens einen schmerzlich süßen Trost suchen und finden. Helena ist vor Allem eine willensstarke und intelligente Natur. Es wird sich zeigen, daß auch die zarten Instincte des Weibes ihr keineswegs fremd sind: nur daß sie den muthigen, rettenden Entschluß nicht durchkreuzen, daß die heilsame, nothwendige That nicht angekränkelt werde „von des Gedankens Blässe."

„Oft ist's der eig'ne Geist, der Rettung schafft,
Die wir beim Himmel suchen. Unsrer Kraft
Verleiht er freien Raum, und nur dem Trägen,
Dem Willenlosen stellt er sich entgegen."

Man glaubt einen Shakspeare'schen Ehrenhelden ersten Ranges, einen Prinz Heinrich oder Faulconbridge zu hören in diesen Worten der einfachen, unerfahrenen Jungfrau. Sie erwägt, „daß Natur des Glückes weit'sten Raum vereint, daß sich das Fernste wie Gleiches küßt." Die Vorurtheile des Ranges und Standes scheinen dem Heldenmuthe ihrer starken, über die Hülfsquellen eines reichen Geistes verfü-

genden Liebe nicht unüberwindlich. „Wer das Größte erreichen will“, meint sie, „darf dem Ziele nicht entsagen, vor dem verzagend, was nie geschah.“ Es steht bei ihr fest: „Ein volles Herz, das nach Liebe ringt, findet Gegenliebe.“ Auch das Mittel zur Erreichung des Zieles ist ihr vor ihrer Abreise vollkommen klar:

„Des Königs Krankheit — täuscht mich nicht, Gedanken;
Ich halte fest, und folg' euch ohne Wanken.“

Und aufrichtig und lauter, wie sie ist, hat sie dieses Hintergedankens im Augenblicke der Abreise vor der forschenden Mutter Bertram's nicht Hehl:

„Der junge Graf ließ mich daran gedenken.
Sonst hätte wohl Paris, Arznei und König
In meiner Seele Werkstatt keinen Eingang
Gefunden.“

Hier ist die Aufrichtigkeit vollständig am Orte und macht keineswegs den zweideutigen Eindruck, dessen wir uns nicht erwehren können, wenn sie gegen einen Parolles mit Andeutungen ihrer Liebe nicht zurück halten kann, [4] wenn sie im Gespräch mit der Gräfinn durch absichtliche Zweideutigkeiten ihr Geheimniß verräth oder in dem durch den Hausmeister belauschten Selbstgespräch, in gesuchten Euphuismen ihr Schicksal beklagt. [5] Es ist möglich, daß diese Härten aus einer ersten Recension des Stückes stehen geblieben sind. Jedenfalls stechen sie gegen die vielen trefflichen und tief durchdachten Stellen merklich ab und lassen in der Durchführung dieses Lustspiels ein gewisses Schwanken des Tones

und der Stimmung, die Eigenthümlichkeiten einer Uebergangsperiode deutlich erkennen. — Vortrefflich dagegen und Shakspeare's besten Leistungen ebenbürtig sind jene entscheidenden Scenen, in welchen Helena vor unsern Augen, unter den zweideutigsten und schwierigsten Situationen, zu der klaren und milden Hoheit des vollendeten Weibes heran reift. Ihr ganzes Auftreten am Hofe trägt das Gepräge des unerschütterlichen Entschlusses, der ohne Wanken das Leben einsetzt für das höchste Gut des Lebens. Muth und Bescheidenheit halten sich hier auf's Glücklichste die Wage. Keine unzeitige Ziererei läßt sie zaudern, als der König die längst Vorbereitete nach ihren Bedingungen fragt. In dem bedenklichen Augenblicke der Wahl entwickelt der Dichter alle Hülfsmittel des Genies, um der schwierigsten Dissonanz seiner Novelle die verletzende Schärfe zu nehmen. Das um den Gemahl werbende Mädchen wäre eine unerträgliche Erscheinung, wenn wir nicht sähen, wie Alt und Jung sie bewundernd umringt, wie der gesammte Adel des Hofes ihrer Entscheidung als einem glänzenden Glücksloose entgegen sieht. Sie selbst aber legt in den feierlichen Augenblick die ganze Weihe eines hochsittlichen, wenn auch über die Schranken des Herkommens und der Vorurtheile sich hinweg hebenden Entschlusses. Wer fühlte sich nicht wie von dem Zauber einer lieblichen Musik berührt, wenn sie mit den Worten beginnt:

„Ich bin ein einfach Mädchen. All' mein Reichthum
Ist, daß ich einfach mich ein Mädchen nenne.
Mit Eurer Hoheit Gunst, ich bin zu Ende.
Die Wangen, schamgeröthet, flüstern mir:

Wir glühen, daß du wählst. Wirst du verworfen,
Wird bleicher Tod für immer auf uns thronen.
Nie kehr' das Roth zurück."

Und dann der heroische Schwung des Entschlusses:

„So flieh' ich, Diana, deine Weihaltäre,
Und meine Seufzer richt' ich an die hehre,
Hochheil'ge Liebe."

Endlich die sittige, jungfräuliche Weise des entscheidenden Ausspruchs:

„Ich sage nicht, ich nehm' euch. Doch ich gebe
Mich selbst und meine Pflicht, so lang' ich lebe,
In eure Hand. Dies ist der Mann!"

Von nun an wetteifert ihre hingebende Milde, ihre Kraft in den bittersten Leiden mit der Elasticität ihres an Hoffnung und Hülfsmitteln unerschöpflichen Geistes. Diese Prüfungen waren durchaus nothwendig, um das Vorurtheil gründlich zu überwinden, welches gegen das sich aufdrängende Weib trotz alledem noch zurück bleiben könnte. Es wird ihr keine Aufforderung zu schmerzlicher Selbstüberwindung erspart. Den Anfang macht der Schimpf einer öffentlichen Zurückweisung. Sie begegnet ihm mit gelassener Entsagung:

„Mich freut, mein Fürst, daß ihr genesen seid,
Das Andre laßt."

Aber das Schlimmere kommt noch. Bertram's Nachgiebigkeit erweist sich natürlich als eine vor der Hand blos noch äußerliche. Die beleidigendsten und unnatürlichsten Zumu-

thungen folgen unmittelbar seinem Treuschwur. Das dem störrigen Wildfang an geistiger Reife weit überlegene Weib hat gegen das Alles nur die Waffe gelassener Geduld, ohne eine Spur von Bitterkeit: eine Geduld, die ihr um so höher anzurechnen ist, da sie mit weiblicher Schwäche nicht das Geringste gemein hat. In allen Stücken harrt sie seines Winks. Als Bertram seine Abreise ankündigt, hat sie keine Entgegnung, als das Gelöbniß treuer Sorglichkeit, „um werth zu sein so großen Glücks." Selbst die Verweigerung des Abschiedskusses findet sie freundlich, „fügsam dem Befehl des theuren Herrn." Ihr erster Gedanke, nachdem sie die traurige Gewißheit über den verzweifelten Entschluß des Gatten erhalten, ist rücksichtslose Aufopferung des eigenen Selbst. Als „Mörderinn" klagt sie sich an, indem sie der Gefahren gedenkt, denen ihre unselige Liebe den Mann ihres Herzens entgegen treibt. Ihm Heimath, Ruhe, Vaterland, der theuren Pflegemutter aber den Sohn wieder zu geben, entschließt sie sich zu heimlicher Flucht:

„Ich geh': mein Bleiben hält von hier dich fern,
Und dazu blieb' ich? Nimmermehr! Ob auch
Des Paradieses Luft dies Haus umwehte
Und Engel drin mir dienten!"

„Als ein armer Dieb" schleicht sie davon, damit in dem Schiffbruch des eigenen Glückes das des Geliebten nicht mit zerschelle. Dann erst, in ihrem Gewissen beruhigt, findet sie ihre alte Besonnenheit und Entschlossenheit wieder. Den Hoffnungen der Gräfinn auf eine freiwillige Sinnes-

änderung Bertram's mag sie ihr Schicksal nicht anvertrauen. Wiederum ist es der eigene Muth, die eigene Klugheit, von denen sie Rettung erwartet. So zieht es die todt Geglaubte denn hin nach Florenz. Sie will selbst sehen und hören, unerkannt über den Geliebten wachen. Und als nun die Gelegenheit zur entscheidenden That sich bietet, wird sie ohne Zaudern und Schwanken festen Sinnes ergriffen. Helena's Verhältniß zu der Entwickelung Bertram's wird nun ganz das Verhältniß des Arztes zu einem geliebten, schwer zu behandelnden Kranken. Keine Regung der Eifersucht überkommt sie bei den Verirrungen des unreifen, leidenschaftlichen Jünglings: Muthig und klug wendet sie das Aufbrausen seiner Leidenschaft zu seinem und ihrem Heil. In „schuldlosem Wandel auf des Lasters Pfad“ erreicht sie das Ziel, um dann, als das Ende ihre Mühen und Leiden krönt, den wohlverdienten Triumph weiblicher Sanftmuth, Klugheit und Seelenstärke über die unreife, ungeregelte Kraft des von selbstsüchtiger Leidenschaft geblendeten Mannes zu feiern. — Der Dichter hat seine hier ungewöhnlich schwierige Aufgabe nicht in jeder Einzelnheit vollkommen und gleichmäßig gelöst. Aber die Grundlinien des Bildes sind mit sicherer Hand, ebenso schön als wahr gezeichnet. Die Vergleichung der beiden hier zusammen gestellten, an formeller Vollendung sehr ungleichen Lustspiele giebt einen deutlichen Begriff von der großartig freien Stellung, welche Shakspeare zu den alltäglichsten Erscheinungen des socialen Lebens ebenso einnimmt, wie zu den Gegensätzen der Geschichte, den Stürmen der tragischen Leiden-

schaft und den wichtigsten Fragen des ernsten, sittlichen Denkens. — Wenn Shakspeare weiblicher Würde, Klugheit und Güte ja eine Genugthuung schuldig war für die heitere, hie und da auch wol bittern Ausfälle seiner Jugendstücke gegen weibliche Schwäche, so hat er sie in dieser merkwürdigen Komödie reichlich und vollständig gegeben.

Anmerkungen zur vierten Vorlesung.

---

[1] (S. 153.) Sie erschien 1570 unter dem Titel: „Story Book, set forth by Mstr. Richard Edwards, maister of her Majesty's revels."

[2] (S. 154.) Der englische Text lautet:

Now that the gloomy shadows of the night,
Longing to view Orions dristling lookes
Leapes from th'antarticke world unto the skil
And dims the welkin with her pitchie breath
And darksome night overshades the christall heavens:
Heere breake we off our hunting for to night.

[3] (S. 190.) Shakspeare gestattet dem Parolles hier ein eigenes Rechenexempel. Bei der Aufzählung des Fußvolkes geben vier Kompagnieen zu 150 und neun Kompagnieen zu 250 Köpfen nicht 2850 sondern bei 15000 Mann!

[4] (S. 198.) Ich meine das Gespräch in der ersten Scene des ersten Aktes, wo Helena fast in männlicher Weise in ganz unaufgeforderten Andeutungen ihrer Liebe ihrem Herzen Luft macht.

[5] (S. 198.) Es ist eigenthümlich, daß diese gesuchte Lily'sche Sprache sich nur in Scenen findet, in welchen die Gräfinn oder Helena vorkommt. Die Hofscenen sind durchaus frei davon.

Fünfte Vorlesung.

Viel Lärmen um Nichts.

Geehrte Versammlung!

Man hat sich seltsamer Weise bisweilen auf Shakspeare berufen, um die frei erfindende Phantasie aus der Reihe der nothwendigen Eigenschaften des Dichters zu streichen. Wer unter dieser Phantasie sich lediglich die Neigung und Befähigung vorstellt, Ereignisse, Abenteuer, äußere Lebenslagen zu erdenken, in einen gewissen Zusammenhang zu bringen und durch eine mehr oder weniger überraschende Katastrophe zu beschließen, der findet in Shakspeare's Dramen in der That sehr zahlreiche Anhaltspunkte für diese Ansicht. Kaum eins oder das andere Shakspeare'sche Stück ist entstanden, ohne daß der Dichter dabei an ein rohes, dramatisches Gedicht oder an eine Novelle sich anlehnte. Ja noch mehr, viele dieser Stoffe dürften kaum berechtigt sein, bei einem unbefangenen Beurtheiler für glücklich gewählte zu gelten. Namentlich jene zahlreichen italienischen Novellen, aus denen Shakspeare zu schöpfen liebte (damals die Lieblings-Lectüre der feinen Welt), sie stehen durch rohe

Frivolität der sittlichen Lebensanschauung, oft genug durch gedankenloseste Gleichgültigkeit gegen den Zusammenhang der innern und äußern Welt, durch naiv-kindliches, wenn nicht kindisches Behagen am blos Ueberraschenden und Aufregenden im schroffsten Gegensatz gerade gegen Shakspeare's Weise, Menschen und Dinge zu sehen und darzustellen. Es ist ordentlich, als hätte der Reiz der zu überwindenden Schwierigkeit den Dichter häufig bei seiner Wahl geleitet. So sorgfältig, so tief angelegt ist gerade dann die Motivirung des scheinbar Widersinnigen, so fein und geistreich die Charakteristik, eine solche Fülle reichsten, blühendsten Lebens umhüllt das starre Geripp der fremdartigen Handlung.

Neben „Maaß für Maaß" ragt das Lustspiel „Viel Lärmen um Nichts" in dieser Reihe hervor. Das Stück entstand wahrscheinlich im Jahre 1599, also gleichzeitig mit Heinrich V., wenn man den englischen Kritikern beipflichten darf, die auch hier eine Anspielung auf Essex' Feldzug in Irland finden, nämlich folgende Worte der ersten Scene:

Leonato: „Wieviel Edelleute habt ihr in diesem Treffen verloren?"

Bote: „Ueberhaupt nur wenig Offiziere und keinen von großem Namen."

Leonato: „Ein Sieg gilt doppelt, wenn der Feldherr seine volle Zahl wieder heimbringt."

Die Fabel entnahm Shakspeare wahrscheinlich einer durch Belleforest herausgegebenen Uebersetzung des Novellisten Bandello (der 22sten Novelle des 2ten Bandes). Es ist die alte Geschichte von Ariodante und Ginevra, aus dem Ariost, welche man schon 1582 oder 1583 für Elisabeth

dramatisch in Scene setzte. Ein siegreicher Prinz mit seinen Offizieren wird von einem reichen Edelmanne gastlich aufgenommen. Der Günstling des Prinzen verliebt sich in die schöne Tochter des Wirths, der Prinz wird sein Freiwerber, und Braut und Schwiegervater geben leicht ihre Zustimmung. Man rüstet eine glänzende Hochzeit. Da ersinnt der neidische Halbbruder des Prinzen eine boshafte Verleumdung. Die Täuschung gelingt, größtentheils in Folge unglaublichen Leichtsinns der Betrogenen, die Dame erscheint im Lichte schmählicher, in dieser Lage so unwahrscheinlicher als unnatürlicher Untreue. Und der ritterliche Bräutigam, sammt dem fürstlichen, hochherzigen Gönner: weit entfernt, wenigstens den freigiebigen, liebreichen, unter allen Umständen ganz unschuldigen Alten zu schonen, ohne einen Gedanken an Mitleid mit der vermeintlich Schuldigen, beschließen sie die ausgesuchteste, hinterlistigste Rache. Die Braut wird vor dem Altare, in voller festlicher Versammlung beschimpft, verstoßen, mit empörendster Brutalität behandelt, sie stirbt scheinbar, und die edlen Herren entfernen sich ganz gleichmüthig, als wäre Alles in Ordnung. Man sollte denken, hier wäre selbst für civilisirte Normal-Menschen unseres zahmen Jahrhunderts der Stoff zu mehr als einem Trauerspiel beisammen. Das mißhandelte Mädchen wird doch einen Freund, einen Verwandten haben, dem ihr Unglück zu Herzen geht? Der reiche, mächtige Vater wird Alles aufbieten, den Schimpf seines Hauses, den Verlust seines Lieblings zu rächen! Es wird Blut fließen, vielleicht an heiliger Stätte! Auch macht man wirklich einige Anstalten. Ein paar Herausforderungen kommen zu Stande. Aber an-

ders will es das Schicksal. Durch einen Zufall im verwegensten Sinne des Worts wird der Betrug entdeckt und sofort ist Alles Liebe und Versöhnung. Der galante Bräutigam entsündigt sich durch eine der vermeintlich zu Tode Gekränkten dargebrachte Serenade, um am nächsten Morgen in demüthiger Ergebenheit sich, wie man ihm sagt, eine reiche Cousine der Verlorenen mit dem Vermögen aller Beiden an den Hals werfen zu lassen.

„On lui donne de cette façon
Après Jeannette sa Jeanneton."

Die wirkliche Hero kommt lebendig und munter zum Vorschein, es wird Hochzeit gemacht und Alles lacht über „den Lärmen um Nichts."

Das Merkwürdige an der Sache ist, daß das Publikum mitgelacht hat, von Shakspeare's Tagen bis heute. Wir mögen uns vorrechnen, daß Claudio genau genommen als ein Lump handelt, wenigstens als ein Gegenstück alles dessen, was wir in unserer prosaischen Zeit von einem fein fühlenden und charaktertüchtigen Manne von guter Erziehung in diesem Falle verlangen würden. Wir mögen unsere Gründe haben, die Handlungsweise des Vaters und der beleidigten Tochter schwach und haltungslos, die des Prinzen wenigstens sehr obenhin fahrend zu finden. Das Ganze entläßt uns in heiterer versöhnter Stimmung und daneben um ein gutes Stück Welt- und Menschenkenntniß bereichert. Versuchen wir über diese thatsächlich vorliegende Wirkung in's Klare zu kommen. Schon der ältere Titel des Stücks giebt hier einen Fingerzeig. Shakspeare nannte es Anfangs:

„Benedict und Beatrice“, mit völliger Umlegung des Schwerpunktes aus dem Getriebe der geborgten Handlung in zwei zu dieser garnicht wesentlich gehörende Personen von des Dichters eigenster Erfindung. Benedict und Beatrice gehörten zu Shakspeare's Zeit zu den Lieblingsrollen des englischen Publikums, die ganz wie Falstaff und Malvolio das Theater füllten, als sichere Zugpflaster. In der That beruht auf ihnen ein vorwiegender Theil des Interesses. Aber auch abgesehen davon, scheint gerade die schroffe Frivolität der Fabel für den Dichter ein Sporn geworden zu sein, in feiner Mischung des ethischen Grundtones, in sorgfältiger Abschattirung der sämmtlichen Charaktere, in ihrer Gruppirung um den geistigen Mittelpunkt des Stückes und in bedächtigster Vorbereitung der schwierigen und schwer verständlichen Effecte seine ganze Kraft aufzubieten. Um hier den richtigen Standpunkt für Auffassung und Beurtheilung zu gewinnen, ist es vor Allem nöthig, in dem Ton, in der geistigen Atmosphäre des Ganzen sich zurecht zu finden: Mit Recht weist schon Gervinus darauf hin, daß eine Luft üppigen, wohligen Behagens, eines bequemen Gehen-Lassens alle diese Verhältnisse durchweht, wie eben der Sonnenschein des Glückes sie erzeugt. Der ganzen hier auftretenden Bevölkerung von Messina, vom Gouverneur Leonato bis herab zu Nachbar Holzapfel und Schlehwein merkt man es an, daß Leben und Leben lassen schon lange die Parole im Städtchen war. Hoch und Gering redet nicht die Sprache der Geschäfte; es ist ein Kosen und Plaudern von Anfang bis zu Ende, kaum hie und da durch den Sturm des Affects unterbrochen. Leonato selbst läßt sich gleich auf Wort-

witze und Sentenzen ein, gegenüber dem Boten des Prinzen. Diener und Dienerinnen lassen ihren Scherzen, oft recht muthwilligen, gegen Jedermann freien Lauf. Ursula z. B. auf dem Balle erkennt den Bruder ihres Gebieters erst an seinem wackelnden Kopf, dann an seiner trocknen Hand, schließlich, da er immer noch leugnet, an seinem lebhaften Witz, da Tugend sich nimmer verbergen könne. Und wie denn die ganze Handlung unter Banketten, Maskeraden, Siegesfesten und Hochzeitsschmäusen sich bewegt, so sprechen selbst die bewaffneten Vertheidiger des Gesetzes die leutselige Sprache des gefüllten Magens, des erheiterten Kopfes und des zufriedenen Herzens. Es ist nicht ihre Absicht, mit Dieben und dergleichen Leuten sich gemein zu machen, vor honetten Leuten, welche sich nicht an die Polizeistunde kehren, haben sie den Respect wohlerzogener Nachtwächter eines noblen Stadtviertels, ihr Schlaf wird nicht gestört von den Träumen des bösen Gewissens und ihr gemüthlicher Rapport an den Gouverneur, der sie stets mit „Nachbarn" anredet, legt für Leonato's gutes Herz und joviale Manieren ohne Frage ein glänzenderes Zeugniß ab, als für die militärische Disciplin der Miliz von Messina.

Auch die Fremden, welche man als Gäste begrüßt, bringen in diese ordentlich nach Braten und Kuchen duftende Atmosphäre in vollem Maaße Appetit und Humor einer rechtschaffenen Hochzeitsgesellschaft mit. Das Hochgefühl eines glänzenden, leicht errungenen Sieges wird durch die herzlichste und glänzendste Gastfreundschaft, durch die Aussicht auf eine Reihenfolge von vierzig Festtagen, zu sorglosester, übermüthigster Fröhlichkeit gesteigert und das mehr

als freundschaftliche Eingehen des Alten auf jeden Wunsch, die bereitwillig zugestandene Verlobung der schönen reichen Erbinn mit dem Liebling des Prinzen verbannt auch die letzte Spur des Zwanges aus dieser muntern Gesellschaft, in der die Damen des Hauses mit den fremden Officieren wie mit nächsten Verwandten den muthwilligsten Scherz treiben.

Es wird unsers Erachtens die erste Aufgabe jeder guten Darstellung dieser Komödie sein, diesen bequemen, sorglosen Ton, dieses behagliche Laisser-Aller der ganzen Gesellschaft von vornherein fühlbar zu machen. Nicht weil wir Gervinus darin beistimmten, daß die Absicht des Dichters, so zu sagen die Moral des Stücks nun dahin gehe, den verwöhnten Glückskindern durch einen ernsten Zwischenfall eine Warnung für's Leben mitzugeben. Wenigstens wäre dieser Zweck dann vollständig verfehlt. Des beleidigten Vaters und Oheims muthiges Aufwallen weicht ja augenblicklich der alten gutmüthigen Sorglosigkeit, sobald es sich heraus stellt, daß Claudio und Pedro wenigstens in gutem Glauben gehandelt. Selbst Beatrice, die allein das jämmerliche Benehmen des übermüthigen Glücks-Bräutigams in den rechten Worten bezeichnete, sie scheint Alles vergessen zu haben, eine tragi-komische Ceremonie tritt an Stelle jeder wirklichen Sühne und von dem Effect einer Warnung, von irgend welchem Mißtrauen, irgend welcher Vorsicht gegenüber dem leichtsinnigen Uebermuth, dessen Wirkungen man so eben durch einen Zufall entronnen, ist überall nicht die Rede. Nach Allem, was wir von Leonato und Claudio

erfahren, dürfen wir der gleichen unbedachtsamen Maaßlosigkeit jeden Tag uns wieder versehen.

Nun ist Shakspeare aber wahrlich nicht der Dichter, der so einfache Wirkungen zu verfehlen pflegt, wenn er sie irgend beabsichtigt. Wer einmal schlechterdings aus der Komödie ohne irgend eine Lehre für den täglichen Bedarf nicht heimgehen will, könnte sich hier ebenso gut den Spruch entnehmen, daß gegen das angeborne Wesen des Menschen keine Erfahrung etwas verschlägt und daß man deshalb einem Unbesonnenen niemals trauen dürfe. Doch lag wohl das Eine dem Dichter so fern, als das Andere. Seine Absicht geht einfach dahin, die darzustellende Handlung begreiflich zu machen, die Puppen der italienischen Novelle in natürlich fühlende Menschen zu verwandeln und hiefür ist allerdings durch jene weiche üppige Färbung des ganzen Bildes sehr viel gewonnen. Es kam eben darauf an, dem tragischen Moment von vorn herein seinen Stachel zu nehmen, uns zu der Erwartung zu stimmen, als seien ernste, folgenreiche Conflikte in dieser Gesellschaft, in diesen Verhältnissen schwerlich zu fürchten. Und das konnte nicht besser geschehen, als wenn von vorn herein jener Ton gutmüthigen, aber etwas schlaffen und frivolen Behagens über das Ganze sich legte, der einmal energische, ernste Consequenz, im Guten wie im Bösen nicht aufkommen läßt. Diese Annahme wird um so näher gelegt, da es sich unschwer nachweisen läßt, wie der Dichter in der ganzen Charakteristik, in Motivirung und Gruppirung der Handlung denselben Zweck mit einem wunderbaren Reichthum an trefflichen Hülfsmitteln verfolgte.

So vor Allem in der Zeichnung des Bösewichts, des einzigen Gegensatzes gegen die strahlenden Farbentöne dieses Gemäldes. Es finden in dem Bilde dieses Don Juan sich Züge, die an die furchtbarsten Gestalten der Shakspeare'schen Tragödie erinnern, an jene entsetzlich-wahren Erscheinungen, welche die äußerste Grenze menschlicher Verruchtheit, die Freude an fremdem Leid, als eine gar wohl begreifliche und nur zu natürlich verlaufende Krankheit unsers Organismus, mit trauriger Wahrheit schildern. Unfähigkeit zur Liebe, verbunden mit dem nicht verstandenen, aber um desto ingrimmiger und sinnverwirrender nagenden Gefühl der dadurch bedingten Gemüthsleere ist der Grundzug dieser mißgeschaffenen Wesen. Das ist bei Leibe kein Widerspruch. Es ist keine poetische Redensart, wenn die Dichter aller Zeiten und Völker die Liebe, die reine, uneigennützige Freude an fremdem Wesen und fremdem Gedeihen als die Weltseele preisen. Wie Schwung- und Schwer-Kraft in der sinnlichen Welt, bestimmen Liebe und Selbsterhaltungstrieb jede Bewegung geistigen Lebens, und wer sich im Leben schlechterdings an den alltäglichen Anblick der triumphirenden herzlosen Selbstsucht nicht gewöhnen mag, möge sich mit der Thatsache trösten, daß wohl noch nie ein verstockter Egoist das Gefühl ungemischten Behagens empfand. Solch eine mißgebildete Natur hat Shakspeare in diesem Don Juan in wenigen Meisterzügen gezeichnet.

„Ich muß verdrießlich sein, wenn ich Ursache dazu habe, und über Niemandes Einfälle lachen, essen, wenn mich hungert und auf Niemandes Belieben warten, schlafen, wenn mich schläfert und um Niemandes Geschäfte mich an-

strengen; lachen, wenn ich lustig bin und Keinen in seinen Launen streicheln." Das ist sein Glaubensbekenntniß. Diese starre Selbstsucht, dies grundsätzlich rücksichtslose Betragen hat ihn von jeher isolirt. Er war nie Jemandes Freund und hat sich auch Niemandes Freundschaft zu rühmen, und so hat sich denn sein selbstsüchtiges Wesen zu einem wahren Ingrimm gegen alle Glücklichen und Frohen verbittert.

„Könnte mir das nicht ein Fundament werden, irgend ein Unheil darauf zu bauen?" Das ist sein erster Ausruf, als er hört, daß eine Heirath im Werke ist.

„Wer ist der Narr, der sich an ewige Unruhe verloben will?"

Man sieht, er wartet nicht einmal, daß man seiner boshaften Laune einen bestimmten Gegenstand nennt. Jedes glückliche Gesicht ist ihm eine Mahnung an seine Jämmerlichkeit; es ist ihm zuwider, wie die schöne Prinzessinn der alten, häßlichen Hexe im Mährchen. Indem er schadet, empfindet er die Genugthuung des thörichten Kranken, der es nicht lassen kann, die Wunde zu reiben. Es fragt sich nun: Wie ist es möglich, daß der zarte Organismus eines Lustspiels einen solchen Charakter erträgt?

Ein einziger, glücklicher Zug genügt dem Dichter, um in vollendetster Weise die Aufgabe zu lösen. Dieser eingefleischte Neidhard belustigt uns mehr, als er uns schreckt, denn der Dichter versagte ihm gerade die Eigenschaft, durch welche alles erfolgreiche Wirken auf diesem Gebiete bedingt ist. Er besitzt nicht die mindeste Kraft sich zu verstellen. Man gebe ihm diese; und die ekelhafte, ungefährliche Kröte verwandelt sich in die geschmeidig-giftige Schlange, wir haben

den schmeichlerischen Biedermann vor uns, den biedern Schurken, es ist Jago, die furchtbarste Mißgestalt, in der Shakspeare das Bild menschlicher Verruchtheit uns vorführt. So aber ermahnen ihn seine Kreaturen vergeblich, sich das gute Wetter für seine Pläne zu machen und sein mürrisches Wesen zu verbergen, bis er's ohne Widerspruch zeigen kann. Beatrice kann ihn nicht ansehen, ohne daß sie eine Stunde Sodebrennen bekäme. „Es schickt sich besser für sein Blut, von Allen verschmäht zu werden, als ein Betragen zu drechseln und Jemandes Liebe zu stehlen. Ehe er sich Gewalt anthäte, wäre er lieber eine Hagebutte am Zaune, als eine Rose in des Prinzen Gnade." So erregt er Verdacht und Mißtrauen bei allen Verständigen, und seine Ränke machen von vornherein den Eindruck, als könnten sie nimmer gelingen. Wie sehr das Lustspiel dabei gewinnt, liegt am Tage. Es ist nur zu beklagen, daß Shakspeare diesen trefflichen Zug seines Intriguanten für die Handlung nicht wirksamer machen konnte oder wollte. Die Entdeckung mußte durch Don Juan's und seiner Helfer Ungeschick herbeigeführt werden, wenn der herbe, irrationale Beigeschmack der italienischen Novelle sich vollkommen verlieren sollte. Der Lebensfaden des Drama's, der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung würde dann nicht so geschwächt, wie es jetzt leider der Fall ist. Es wäre die Frage abgeschnitten, deren man sich jetzt unter den trefflichsten komischen Scenen nicht ganz erwehren kann: „Wie nun? Wenn Borrachio und Conrad nicht gerade dies Plätzchen für ihre Herzensergießungen wählten?" Oder wenn sie ein paar Minuten später kamen, als die Wächter bereits schliefen, wie stand

es dann mit der poetischen Gerechtigkeit, wie mit dem gesammten dramatischen Leben des Lustspiels? War eine hochtragische Katastrophe nicht unvermeidlich, ohne den glücklichen Zufall, und entspricht die Erhebung des letzteren zur entscheidenden Schicksalsgewalt nicht weit eher dem Mährchen, als dem geistigen Gehalt eines Shakspeare'schen Drama's? Aufrichtig gestanden, selbst die treffliche Gruppirung, durch welche Shakspeare einen guten Theil der Härten seines Stoffes zu verbergen weiß, verbunden mit der meisterhaftesten Charakteristik aller Hauptfiguren, wie sie ist, sie hilft uns nicht vollständig über diese Zweifel hinweg, wenngleich sie das Mögliche leistet, um die Wirkungen jenes Grundfehlers, wenn nicht zu beseitigen, so doch zu mildern.

In hohem Grade weise und von trefflichster Wirkung ist es zunächst, daß die Entdeckung des Frevels und damit die Nothwendigkeit des glücklichen Ausgangs sich vor den Augen des Zuschauers einleitet, noch ehe der peinliche Conflikt zum Ausbruche kommt. Schon sind Don Juan's Helfer gefangen, als Hero unter der Wucht der Schmach und Verleumdung zusammenbricht, und die Verspätung der Entdeckung und Untersuchung wird mit einer Feinheit und Wahrheit motivirt, die sehr verschieden ist von den gewöhnlichen Komödienkunststückchen, von jener Blindheit und Taubheit, die im zweiten und dritten Akt, vor und während der Verwickelung oft gleich einer ägyptischen Plage die Schlachtopfer der dramatischen Muse zu überfallen pflegt. Es kann nichts Ungezwungeneres und Natürlicheres gedacht werden, als jenes Gespräch des eben zur Hochzeit eilenden Gouverneurs mit den unerbittlich redseligen „Nachbarn“. Man denke

sich in die Lage des an und für sich heißblütigen, nun von Freude und Erwartung aufgeregten, von Geschäften umdrängten alten Herrn gegenüber Holzapfels Herzensergüssen zu Ehren des „lieben guten Nachbars Schlehwein“ und frage sich, wer an seiner Stelle sich wohl darin gefunden hätte, auf Gnade und Ungnade sich in das Labyrinth dieses Rapports zu vertiefen? Es ist beiläufig kaum zu begreifen, wie man diese Ungeduld des Alten als einen besondern Charakterzug hat auffassen wollen. Einem Kerl wie Holzapfel gegenüber, mußte in dieser Scene offenbar auch der Bedächtigste die Geduld verlieren.

Noch mehr aber wird die poetische Rechtfertigung der gegebenen Handlung, oder doch jedenfalls ihre Einführung in den Bereich vollkommen verständlichen und deshalb auch Theilnahme erweckenden Empfindens und Denkens, durch die meisterhafte Zeichnung Claudio's bedingt und durch die Fülle kernigen Lebens, von dem die beiden humoristischen Gestalten übersprudeln, die eigentlichen, durchaus Shakspeare angehörenden Träger des Lustspiels.

Auf die verletzenden Züge im Charakter Claudio's wurde schon mehrfach hingedeutet. Uebermüthig und verzagt, schnellstem Wechsel der Stimmungen ausgesetzt und im Affect der herzlosesten Grausamkeit fähig, scheint er seine Qualification zum Helden des Lustspiels, zum glücklichen Liebhaber, mehr als einmal in Frage zu stellen. Gleich im ersten Gespräch über seine Liebe zu Hero erwiedert er sehr ominös auf Benedict's Frage:

„Wenn meine Leidenschaft sich nicht in Kurzem ändert, so wolle Gott nicht, daß es anders werde.“

Und nur zu bald zeigt es sich, wie schwach es mit Muth, Ausdauer und Charakterstärke des verwöhnten Glücksprinzen bestellt ist. Ich denke an jenen offenbar in wohlberechneter Absicht eingelegten auf die Haupthandlung sichtlich vorbereitenden Zwischenfall auf dem Maskenball. Eben hat Pedro mit seinem Liebling die Brautwerbung besprochen, keine eigene Beobachtung hat den Zweifel an seiner Treue in des letzteren Seele geweckt; da genügt eine ganz plumpe Verleumdung des Neidhards, um das stolz schwellende Herzchen zu äußerster Verzagtheit herabzustimmen, Dankbarkeit und vertrauende Hingabe an den großmüthigen bewährten Beschützer in verzweifelndes Mißtrauen zu verwandeln. Und welche altkluge Weisheit der erste Anschein des Mißlingens dem unerfahrnen, vom Glücke verhätschelten Bürschchen nur auspreßt:

„Freundschaft hält Stand in allen Dingen,
Nur in der Liebe Dienst und Werbung nicht.
Drum brauch' ein Liebender die eigne Zunge,
Es rede jeglich Auge für sich selbst
Und keiner trau' dem Anwalt: Schönheit weiß
Durch Zauberkünste Treu' in Blut zu wandeln.
Das ist ein Fall, der stündlich zu erproben;
Und dem ich doch vertraut."

„Hero fahr' hin!" Das ist das Resultat dieser ausbündigen Weisheit. Ohne einen Versuch, selbst zu sehen und im schlimmsten Falle wieder zu gewinnen, was etwa verloren, wird die Geliebte aufgegeben mitsammt dem Freunde. Und in derselben Haltlosigkeit findet ihn denn auch der doch so plumpe Versucher. In der That, die gewöhnlichste Hochachtung vor einer unbescholtenen Dame, geschweige die

Liebe des glücklichen Bräutigams zu einem Bilde zarten und duftigsten Jugend- und Unschuld-Reizes, wie der Dichter diese Hero gezeichnet: sie mußte zu äußerster Vorsicht gegenüber der Anklage des mißliebigen, kaum erst mit dem Prinzen versöhnten Menschen zwingen. Hatte doch Don Juan seine ganz besondere Abneigung gegen Claudio, der ihn in der Gnade des Fürsten verdrängt, niemals verhehlt. Statt dessen hören wir bei der ersten Anklage den unritterlich rachsüchtigen Ausruf:

„Sehe ich diese Nacht irgend Etwas, weshalb ich sie morgen nicht heirathen könnte, so will ich sie vor der ganzen Versammlung, wo sie getraut werden sollte, beschimpfen."

Und dem entsprechend ist denn auch das ganze weitere Benehmen. Eine alberne Komödie bei dunkler Nacht, von einem gemeinen Menschen mit des Fräuleins Kammerfrau gespielt, gilt den verblendeten Augen des rachsüchtigen Jähzorns als Beweis gegen die erste Dame der Stadt, gegen das Muster der Sittsamkeit, gegen die eigene Geliebte. Ohne die mindeste Schonung, wenn nicht gegen die vermeinte Treulose, so doch gegen den vollkommen unschuldigen Vater, den Gastfreund, den hochgestellten Ehrenmann, wird der Racheplan in's Werk gesetzt, noch ganz in der sinnbethörenden Hitze des aufgeregten Blutes, in dem rücksichtslosen Zorn der verletzten Eitelkeit. Und kaum mehr, als diese zu jähe Leidenschaft, spricht zu Gunsten des Grafen die Art, wie später seine Beruhigung, dann seine Reue sich äußert. Was in aller Welt sollen wir nur von dem Charakter denken, der bald nach so entsetzlichen Scenen ein Bedürfniß nach Kurz-

weil empfindet, den Freund zu Späßen auffordert, um seine „gewaltige Melancholie“ zu vertreiben? Und was ist das für eine männliche Ehre, die im frischen Schmerz über den Tod, um nicht zu sagen über den Mord der leichtsinnig verkannten Geliebten, sich zu einer neuen Heirath sofort bereit finden läßt, und würde diese immerhin durch den beleidigten Vater vermittelt?

Alle diese, mindestens gesagt, sehr unliebenswürdigen und durchaus nicht Achtung gebietenden Züge liegen ganz unverkennbar in Claudio's Charakter, ja der Dichter mußte sie ihm geben, wollte er die Verwicklung nur irgend wahrscheinlich und begreiflich machen. Um so bewundernswerther ist die Kunst, mit der er es verstand, ohne ihre Wirkung im Einzelnen zu fälschen und zu schwächen, den peinlichen Total-Eindruck ganz wesentlich zu mildern. Es ist eben die gesammte, in lebendigster Fülle hervortretende Persönlichkeit des wankelmüthigen Grafen, die für das Ensemble seines Benehmens mit Nothwendigkeit eine mildernde Perspective eröffnet. Die schlimmsten Verirrungen werden erträglich, sobald sich mit der Einsicht in ihre Quelle dem Beobachter die gegründete Aussicht auf eine gedeihlichere Entwickelung eröffnet. Es ist die gänzlich unerfahrne, mit ungewöhnlicher Kraft gerüstete, aber vom Glück verwöhnte Jugend, die hier um Nachsicht bittet, und wo hätte die Schuld je einen bessern Anwalt gefunden! Als der junge Held wird Claudio uns angekündigt, der in des Lammes Gestalt die Thaten des Löwen verrichtet. Die Strahlen der Fürsten-Gunst und der entgegenkommenden Frauenliebe, jede für sich stark genug, um härtere Stoffe zu schmelzen,

sie setzen das weiche Metall des noch ungeprüften Charakters auf die härteste Probe. Und wenn dabei Schlacken sich ausscheiden, ja recht häßliche Schlacken, so ist dafür eine bessere, gediegene Grundlage durchaus nicht zu verkennen. Vor Allem: Diese im Guten unerfahrene Jugend ist auch durchaus fremd in der Schule des Lasters. — Claudio ist eitel, hochfahrend, rücksichtslos und veränderlich; aber er ist nicht gemein; der giftige Wurm unsittlicher Lust hat seine Blüthe nicht angefressen. Es ist ganz der edle Stolz sittlicher Reinheit, mit dem er dem fragenden Vater erwiedert:

„Nie' mit zu freiem Wort versucht' ich sie;
Stets wie ein Bruder seiner Schwester zeigt' ich
Verschämte Neigung und bescheidnes Werben."

Wie trefflich ist sein Benehmen dem neckischen Benedict gegenüber, als er über der vermeinten Untreue des fürstlichen Freundes brütet! Kein Wort der Klage preßt der übermüthige Gesell ihm aus. Ich begreife nicht, wie sonst verständige Ausleger die bittern inhaltsschweren Worte:

„Viel Glück mit ihr"

ganz ernsthaft in der Weise aufnehmen konnten, wie Benedict es nach seiner Art im Scherze that:

„So endigt man einen Viehhandel."

Man muß wirklich sehr weit über die Krisen der „großen Passion" hinaus sein, um die furchtbare Schärfe nicht mehr zu fühlen, welche männlicher Stolz und getäuschte Liebe in solch einen Glückwunsch zusammen drängen können. Und daß alle jene Ausschreitungen jugendlichen Hochmuths und

eines feurigen Temperaments im Grunde doch nur eine ursprünglich edel angelegte Natur aus dem Gleise treiben, das zeigt sich recht augenscheinlich in Claudio's Benehmen gegen den heißblütigen Alten. Im Begriff sich zu entfernen, wird er und der Prinz durch Leonato und Antonio zur Rede gestellt. Im Eifer der Entgegnung legt Claudio die Hand an den Degen und da Leonato darin eine Drohung sieht: wie bestürzt über einen solchen Verdacht erwidert er:

„Verdorre diese Hand
Eh' sie dem Alter so zu drohen dächte:
Die Hand am Schwert hat Nichts bedeutet wahrlich!"

Es ist eben ein feines Gefühl der Ehre, das neben dem frischen Kraftbewußtsein unbefleckter Jugend den Thorheiten und Verirrungen des Grafen einen Freibrief vor dem Tribunal der poetischen Gerechtigkeit auswirkt, und nicht ohne Erfolg, wenn die Stimme des Publikums dreier Jahrhunderte hier von Gewicht ist. So tragen Ton und Farbe der ganzen Umgebung, sowie die glückliche Mischung im Charakter der Hauptperson dazu bei, um den an sich unerquicklichen Verlauf der einmal gegebenen Handlung unserm Verständniß und damit unserer Theilnahme näher zu rücken. Den vollen Reiz des Lustspiels aber wußte Shakspeare dem Ganzen zu geben, indem er mitten unter dieser, immer etwas fremdartigen Welt den ächt englischen Humor in zwei Prachtgestalten eigenster Erfindung zu verkörpern wußte. Und nicht neben der Handlung als ein fremdartiger Schmuck macht hier das humoristische Element sich geltend, wie in den feineren und gröberen Clowns des Shakspeare'schen Lust-

spiels. Eine zweite, vollkommen ebenbürtige Handlung verschlingt sich mit der Grundfabel des Stückes, ohne sie irgendwie zu verwirren, oder das Interesse zu theilen. Tausend geistreich verschlungene Fäden verknüpfen sie mit dem Organismus des Ganzen, und ein erquickender Strom heiterster poetischer Kraft ergießt sich aus dieser Lebensader über alle Theile des Gedichts und läßt das Ganze erst recht jene Einheit der Stimmung des Tones gewinnen, auf der doch wesentlich die Wirkung des Lustspiels beruht.

Inmitten dieser eleganten, verfeinerten, durch weichlichen Genuß etwas verwöhnten Gesellschaft, treten uns zwei Figuren entgegen, offenbar von derberem, härterem Stoff als der Rest, an Kraft des Geistes und des Charakters der ganzen Umgebung überlegen, wenn auch nicht unberührt von dem Einfluß einer verkünstelten Bildung, eines mehr dem heitern Spiel als ernsten Interessen gewidmeten Lebens und dadurch in den wunderlichsten Gegensatz gegen die Umgebung und gegen einander gerathen, bis endlich die ganz nothwendige Vereinigung dieser von Grund aus sympathetischen Naturen sie zur Ruhe bringt und der ganzen Handlung die heiterste Lösung giebt. Darstellern mit einem Fonds von Mutterwitz und munterer Laune ist hier eine der dankbarsten Aufgaben geboten: aber freilich auch nur solchen. Die Benedicts und Beatricen werden geboren auf der Bühne wie im Leben.

Als die dramatische Verkörperung ihres Gegensatzes gegen die überfeine Gesellschaft, läßt Shakspeare mit sehr glücklichem Takt bei beiden einen drolligen Wortkrieg gegen die Ehe erscheinen. Ein hochgespanntes Bewußtsein selbst-

ständiger Geisteskraft, gesteigert durch das stolze Gefühl frischester, Zukunft beherrschender Jugend und ein wenig krankhaft gereizt durch scharfe Beobachtung des andern Geschlechts, als der stärksten Fessel, durch welche die Gesellschaft uns an sich kettet: Alles das tritt uns täglich in dieser Gestalt entgegen. Es ist das herbe, übermüthige, aber kerngesunde Selbstgefühl des sechzehnjährigen Mädchens und des eben selbständig gewordenen jungen Mannes, die hier durch Verhältnisse und Anlage begünstigt größere Kraft und Ausdauer und damit die Möglichkeit eines dramatischen Verlaufs gewinnen.

Nichts ist natürlicher, als der „scherzhafte Krieg", in welchem der Dichter diese Lieblingskinder seiner Laune von vorn herein einführt. Sie müssen ja aufmerksam werden auf einander in dieser parfümirten Gesellschaft: Sie auf den frischen kecken Burschen, der mit einer tüchtigen Kraft und einer noch bessern Meinung von sich in die Welt tritt, nicht wissend, welches er zuerst kosten soll von alle den schönen Dingen, die sich ihm bieten: Er wiederum auf die von Witz und Lebenslust übersprudelnde, herb-spröde Jungfrau, die „ihre zimperliche Muhme an Schönheit übertreffen würde, wie der erste Mai den letzten December, wäre sie nur nicht von einer Furie besessen." Aus eignem Antrieb fragt Beatrice den Boten nach Benedict's Schicksal im Kriege; wer wollte es ihr verdenken, wenn eine Schaar scherzhafter Lästerungen sofort in die Bresche rückt, welche Neugierde, oder wohl mehr als dies, dem jungfräulichen Stolze geschlagen. Ein Tellerheld soll er sein, ein Soldat gegen Fräulein, dem einer seiner fünf Sinne als Krüppel

davongegangen, alle vier Wochen hat er einen andern Herzensfreund, man holt ihn sich schneller als die Pest. Als dann Benedict erscheint, ist sie es wieder, die das Gefecht beginnt. „Mich wundert, daß ihr immer etwas sagen wollt, Signor Benedict,“ so fällt sie ihm in's Wort. „Kein Mensch achtet auf euch.“ Und doch ist es Benedict garnicht eingefallen, sie anzureden. Ueberhaupt ist Beatrice durchweg der angreifende Theil. Auf der Maskerade treibt sie den Scherz fast zu weit, als sie des Prinzen Hofnarren aus ihm macht, einen Lästerer, einen feigen Genossen von Wüstlingen, die ihn schlagen, so oft sie wollen, einen eitlen Narren, der schwermüthig wird, wenn man über seine Gleichnisse nicht lacht. Demgegenüber hält Benedict sich durchaus in den Schranken des Ritters gegen das in der Gesellschaft privilegirte Geschlecht. Das Schlimmste, was er vorbringt, ist eine malitiöse Anspielung auf ihre schnelle Zunge, oder eine Betrachtung über zerkratzte Gesichter. Dagegen sind beide gleich stark in ihren Deklamationen gegen die Ehe. Es ist ordentlich, als zwänge ein Dämon sie, Tag und Nacht an diese unvermeidliche Lösung ihres Schicksalsknotens zu denken. Alles, was toller Junggesellen-Humor und übermüthige Mädchenlaune gegen das verfängliche Sakrament Geistreiches und Derbes erdenken mag, hat Shakspeare zu einem Lustfeuerwerk sprühender Einfälle zusammen gedrängt, das nur in Falstaff's besten Bonmots an komischer Kraft seines Gleichen findet: Von Beatricens bedeutungsvoller Abhandlung über die Symbolik der Courante, der Menuet und der Pavana, über Freien, Heirathen und Bereuen, bis zu Benedict's kräftiger Betheurung, er würde seine Stirn

nimmer dazu hergeben, die Jagd darauf abzublasen, noch sein Hifthorn an einem unsichtbaren Riem aufhängen. Dadurch verhindern freilich Beide ihre Freunde und Freundinnen nicht, ihre trefflichen Anlagen zu einem gesegneten Ehestande geziemend zu bemerken: „denn wie könnte sich Tugend verbergen?“

Von je that Benedict „seinem Willen Gewalt an“, wenn er gegen die Damen zu Felde zog. Als Claudio ihn über die Hero befragt, sagt er selbst: „Soll ich euch nach meiner Gewohnheit als ein erklärter Feind ihres Geschlechtes antworten, oder fragt ihr mich wie ein ehrlicher Mann um meine schlichte, aufrichtige Meinung?“ — Der Prinz hat gute Gründe, diesen zur Buße mehr als es aussieht geneigten Sünder „für keinen von den hoffnungslosesten Ehemännern“ zu halten, die er kennt. So viel kann er von ihm rühmen: „Er ist von edler Geburt, von erprobter Tapferkeit und bewährter Rechtschaffenheit.“ Rechnen wir seinen schnellen Witz noch dazu, so hat sein verwöhnter Gaumen, sein anständiges Muttertheil Eitelkeit und sein schlechtes musikalisches Gehör nicht viel zu bedeuten. Pedro hofft mit vollem Recht, ihn bald in Beatricen verliebt zu machen, denn augenscheinlich ist er es von vornherein; es handelt sich blos darum, seinen Stolz und seine Furcht zum Geständnisse zu bringen. Und sollte der Weltmann nicht am Ende ganz Recht gehabt haben, wenn er bei den prächtigen, übermüthigen Witzen, durch die Beatrice ihn nach Claudio's Verlobung zu lachen machte, sich am Ende auch das Seinige dachte? Genug, die Intrigue gestaltet sich zum dankbarsten, fein durchgeführtesten, wirksamsten Theater-

streich, den feine Menschenkenntniß und vollendetes Bühnengeschick jemals zu Stande brachten. Es handelt sich einfach darum, in Beiden die Furcht vor einem Mißlingen bei Seite zu schaffen, durch welche ihr Stolz den Lieblingswunsch ihres Herzens zum Schweigen verurtheilt. Ganz prächtig wird die Niederlage Benedicts durch seinen kräftigsten und ausführlichsten Monolog gegen das Heirathen eröffnet. Das Vögelchen thut sich noch zu guterletzt mit dem alten Lied etwas zu Gute, ehe es auf der Leimruthe festsitzt. Claudio habe doch ehedem es sehr gut eingesehen, daß Männer zu Narren werden, wenn sie ihre Gebehrden der Liebe widmen. Und nun, nachdem er solch läppische Thorheiten verspottet, mache er sich zum Gegenstand seiner eigenen Verachtung, indem er sich selbst verliebe. Wie schön stand es ihm an, als Trommel und Pfeife seine liebste Musik waren. Nun hört er lieber Tambourin und Flöte und läßt sich von Schaafsdärmen die Seele aus dem Leibe ziehen. Ja, Nächte könnte er aufsitzen, um den Schnitt eines neuen Wamses zu ersinnen, und wortdrechselnd richte er seine Rede ein, gleich einem phantastisch besetzten Bankett. Gleich darauf ist der mannhafte Redner gefangen durch die einfache Nachricht, daß Beatrice ihn liebe, und wenn das Selbstgespräch, mit dem er besiegt das Schlachtfeld verläßt, nicht gerade ein Bankett von phantastischen Witzen enthält, so ist es doch eins der kostbarsten Zeugnisse menschlicher Eitelkeit, welche die Natur noch je ihren Vertrauten offenbarte. — Wie billig geht Beatrice denselben Weg, nur daß Alles einfacher abgemacht wird, offenbar um Wiederholungen zu vermeiden, und ganz prächtig entfaltet sich nun in beiden

reichbegabten Naturen die Blüthe schöner Humanität aus der gesprengten Schaale wunderlich eigensinniger Jugendlaune. Als Hero angeklagt wird, ist Beatrice die Einzige, der auch nicht einmal der Gedanke an eine Schuld der armen Muhme in den Sinn kommt, Benedict der Erste, der an Untersuchung denkt. In wie einschneidenden Worten bezeichnet Beatrice so recht aus der Fülle des Herzens „das unritterliche Betragen“ des Grafen:

„Was! Sie hinzuhalten, bis sie ihm am Altar die Hand hinhält und dann mit so öffentlicher Beschuldigung, so unverhohlener Beschimpfung, so unbarmherziger Tücke! O Gott, daß ich ein Mann wäre! Ich wollte sein Herz auf offnem Markt verzehren!“

Den eben gewonnenen Geliebten fordert sie auf, die Freundinn zu rächen, und sollte sie ihn darüber verlieren, und Benedict, der die Zumuthung, den Freund zu ermorden, kurz von der Hand wies, ist zum Zweikampf bereit, sobald die ehrliche Ueberzeugung der Geliebten ihm unzweifelhaft ist. Es ist das doch eine andre Art zu handeln, als das jähe Aufbrausen und dann gleich wieder die gutmüthige Schlaffheit des Leonato und seines wackelköpfigen, aber wo möglich noch heißblütigern Bruders. Shakspeare's Humoristen sind einmal ein eigner Schlag Menschen. Der Dichter ist weit entfernt, sie sämmtlich zu Tugendhelden, oder auch nur zu ehrlichen Leuten zu machen. Das Bewußtsein ungewöhnlicher Kraft, verbunden mit scharfer, allen Illusionen abholder Beobachtungsgabe, das sie auszeichnet, kann sehr wohl eine schlimme, ja höchst gefährliche Richtung nehmen. Edmund in Lear, Richard III. und Jago haben ihren Humor

so gut, wie Prinz Heinrich und Benedict. Aber was sie einmal sind, das sind diese Leute entschieden und mit vollem Bewußtsein. Allem Traumleben abgeneigt, ruht ihre Existenz auf der unbesieglichen Kraft des strebenden Willens oder der entschlossenen Resignation, und während sie fast durchweg in einer rauhen Schaale stecken, sind sie an Stärke, Wahrheit, oft an nachhaltiger Innigkeit des Gefühls den sentimentalen Helden weit überlegen. So steht Beatrice über Hero, Lady Percy über Glendover's Tochter, Benedict über Claudio. Es ist eben mit allem zarten und die innerste Seele bewegenden Gefühl wie mit einem köstlichen Wohlgeruch. Offen ausgegossen erfüllt er eine Zeit lang die Luft, um sich dann zu verflüchtigen, während er fest verschlossen seine Kraft bewahrt und dem verständigen und sorgsamen Besitzer zu jeder Zeit Erquickung bereit hält.

So schließt das Stück denn mit der glücklichsten Lösung eines von vorne herein durch die gesammte Handlung sich hindurchziehenden psychologischen Problems. Die Vereinigung der Gesunden und Gleichgearteten ladet die Theilnahme des Zuschauers zu freundlichem Behagen und herzlicher Billigung ein nach dem „Lärmen um Nichts", den die reizbaren, gefühlvollen Seelen wie gewöhnlich erheben, und ein kräftiger wohlthuender Accord löst am Schluß die durcheinanderwogenden Dissonanzen dieses so geistreich als seltsam verschlungenen Doppeldrama's.

Sechste Vorlesung.

Wie es Euch gefällt.

Geehrte Versammlung!

Das Lustspiel „Wie es Euch gefällt" entstand, wie das zuletzt besprochene, an der Grenzscheide der beiden Jahrhunderte, wahrscheinlich 1599 [1], in jenen glücklichen Jahren, als Shakspeare, in der Blüthe männlicher Kraft, mit wunderbarer Leichtigkeit und Sicherheit auf den verschiedensten Gebieten dramatischen Schaffens sich gleichzeitig bewegte. Auf den ersten Blick erinnert es in manchem Zuge an den fünf oder sechs Jahre früher entstandenen „Sommernachtstraum". Hier wie dort ist die Handlung offenbar Nebensache, wenig gegliedert, gerade in der Katastrophe schwach, kaum andeutungsweise motivirt: Ein Herzog, von seinem Bruder vertrieben, wir wissen nicht wie und weshalb, entflieht in die Einöde des Ardenner-Waldes und führt mit einer Schaar von treuen Gefährten ein poetisches, zufriedenes Stillleben, bei Jagdlust, Gesang, Becherklang, sinnigem Naturgenuß und herzlichem Freundesgespräch. Daheim stei-

gert sich indeß die Härte des Usurpators mit seinem Glück. Er vertreibt die, einstweilen noch verschonte Tochter seines Bruders, deren Geliebten und bald darauf auch den ihm zwar vollständig ergebenen, aber reichen und deshalb verdächtigen Bruder des Letztern. Prinzessinn Celia, des regierenden Herzogs Tochter, folgt ihrer vertriebenen, mit ihr innig befreundeten Muhme in's Exil: der Hofnarr begleitet sie und alle Verfolgten finden sich bald in den Schatten der gastlichen, schützenden Einöde beisammen. Es ist, als läsen wir die Eingangsscenen des Sommernachtstraums: den hochnothpeinlichen Liebeshandel, die Verurtheilung Lysanders und die Flucht der liebenden Paare. — Von da ab scheint nun in dem spätern Stück wie in dem frühern der ordnende Verstand der muthwilligen Phantasie vollständig das Feld zu räumen. Die Staffage nimmt auf keine Voraussetzungen der Zeit und des Raumes mehr Rücksicht. Wenn im Ardenner-Walde nicht geradezu Elfen ihr Wesen treiben mit Zaubersäften und neckendem Unfug, so werden wir doch fast versucht, an ihre Wunder-wirkende Nähe zu glauben. Die Palmen und die Oliven des Südens mischen sich unter die nordischen Eichen, riesige Schlangen und Löwen treiben in der Stille eines mitteleuropäischen Waldgeheges ihr Wesen. Und, was mehr sagen will: Auch die Handlungen der auftretenden Personen entziehen sich, wie die umgebende Natur, mehr und mehr dem Gesetz prosaischer Folgerichtigkeit, um den freiern Schwung spielend-poetischer Laune zu nehmen. Der Liebhaber, Orlando, überträgt seine Huldigungen auf einen muthwilligen Jägerburschen, in dem er bis auf den letzten Augenblick sein entflohenes, ihn fop-

pendes Mädchen nicht ahnt; anderer Liebeswahnsinn findet in mannigfachen Formen eben so ergötzlichen Ausdruck, wie unter den behexten Hochzeitsgästen des Theseus; die beiden Bösewichter des Drama's bekehren sich plötzlich, der Eine allerdings unter dem Eindruck einer großmüthigen Lebensrettung, der Andere, und zwar der Bedeutendere, dagegen mitten in seiner Sünden Blüthe, an der Spitze seines Kriegsheeres, lediglich auf Zureden eines alten Klausners und, wie es scheint, auch von der Zauberluft des heiligen Waldes berührt. Alles paart sich am Ende, und als nun gar Gott Hymen in eigener Person erscheint, um alle Welt mit der „Krone der Juno" zu schmücken und in zierlichen Versen den Ruhm des Sacraments zu singen, das alle Zonen bevölkert: so tritt der Charakter des Gelegenheitsgedichtes, des Hochzeitsdrama's hier nicht weniger deutlich hervor, als nur immer am Schlusse des Sommernachtstraums.

Eben so merklich aber macht ein zweites Element sich hier fühlbar, dem wir dort keinesweges begegnet sind. Es ist der scharf betonte und in der verschiedensten Weise beleuchtete Gegensatz zwischen Gesellschaft und Natur, zwischen Hof- und Landleben, von dem der Charakter des vorliegenden Lustspiels zu großem Theile bedingt wird. Eine gewisse tendenziöse Luft, eine Neigung zu vergleichender Betrachtung socialer Verhältnisse durchweht die meisten Scenen. Sinnreiche Sentenzen treten vielfach an die Stelle des muthwillig tändelnden Scherzes, die Satire macht auf breitem Raume sich geltend. Die Schäfer und Schäferinnen namentlich, welche der gebildeten Gesellschaft gegenüber treten, werden benutzt, um auf das Treiben der letztern, sowie über-

haupt auf gewisse Geschmacksrichtungen der Shakspeare'schen Epoche überraschende Schlaglichter zu werfen. Wie im Sommernachtstraum die Feenwelt, so wird in „Wie es Euch gefällt“ die Pastoral-Poesie der Renaissance-Zeit den Zwecken des Drama's dienstbar gemacht. In glücklichem Zuge des genialen Instincts, allein stehend unter den Propheten und den Sklaven eines falschen Geschmacks, eilte Shakspeare der Kritik des letzten Jahrhunderts voraus, indem er das Hirtengedicht von den entstellenden Einflüssen conventioneller Geschmacklosigkeit befreite, und es durch Handlung, naturwahre Charakteristik und bedeutenden Gedankeninhalt in die Sphäre des Drama's erhob, ohne ihm seine heitere Milde und Frische, seinen eigenthümlichen poetischen Duft zu nehmen.

Die ganze Gattung verdankt bekanntlich ihre Entstehung dem bewußten Gegensatze einer zur Bürde und Fessel gewordenen Kultur gegen die einfachen und ursprünglichen Instincte des Herzens. Wie das Kind im schönen Frühlingswetter sich freut ohne den blauen Himmel anzuschwärmen, wie ihm ein fruchtbeladener Apfelbaum lieber ist, als die romantischste Landschaft, so hatte das kerngesunde Kindervolk der Hellenen in den Jahrhunderten seiner blühenden Jugendkraft wenig Sinn für poetische Erwägung und Schilderung der Natur und einfacher natürlicher Zustände. Die Natur war ihm nicht sowohl Gegenstand der Betrachtung, als vielmehr das Element, in welchem es lebte. Theokrit, Bion, Moschus, die Schöpfer der Urväter aller poetischen Hirten und Hirtinnen, sie sangen ihre Lieder in der alexandrinischen Zeit, als der hellenische Geist von dem Schauplatz

der Thaten auf den des Gedankens sich wohl oder übel zurückzog. Man mußte sich unbefriedigt fühlen bei den Resultaten der Bildung, ehe man ihrem Mangel eine poetische Seite abgewann. Die unbeschäftigte oder die gebrochene Kraft, das getäuschte Herz, der in der Gesellschaft gelangweilte gute Geschmack zogen sich aus dem Getümmel des Markts zurück, um mit Korydon und Menalkas unter dem Schatten der Buche den Mittag zu verträumen oder am Ufer des sicilischen Meeres den Spielen der Najaden zu lauschen. Und immer schärfer wurde der Riß zwischen Natur und Gesellschaft mit jeder neuen Phase einer nur noch äußerlich fortschreitenden, im Dienste des Herrsch- und Genußtriebes entartenden Bildung. Wenn Horaz sein Sabinerthal singt, sein Tibur, oder die weinumkränzten Höhen des schönen Tarent, wenn Virgil in zierlichen Versen seine mantuanischen Hirten schildert, so tönt überall der Lärm der Stadt, das Getümmel der Geschäfte, wenn nicht gar das Waffengeklirr des feindlichen Heereszuges herüber in die ländliche Stille; und in dem Maaße, als mit der Verkünstelung und der Verderbniß der Gesellschaft die Sehnsucht nach der ewig jungen und unwandelbaren Natur sich steigert, verringert sich die Fähigkeit, diese mit ungetrübtem Auge zu sehen und ihr Bild in treuer Färbung und mit sicherm Maaß wiederzugeben. Die Stimmung der römischen Naturdichter ist sentimentaler, ihre Schilderungen sind wortreicher und weniger wahr, als die ihrer griechischen Muster. Dann verstummte vor dem ascetischen Christenthum der ersten Jahrhunderte die Idylle mit dem Heldenliede und mit der poetischen Nachbildung des handelnden Lebens. Es

war schon ein Erwachen des weltlichen Geistes, als die Troubadours, die Trouveres, Minstrels und Minnesänger wieder mit der Liebe auch den Frühling besangen, freilich kaum je den wirklich individuell erlebten und geschauten, nicht die Natur der Provence oder des Rheines, nicht das Meer oder die Alpen, sondern einen stereotypen conventionellen Frühling, eine vorgeschriebene Composition von blauem Himmel, grünen Bäumen, blühenden Blumen und singenden Vöglein. Ein selbstständiges poetisches Leben gewann die Naturdichtung erst unter den Kämpfen des sechzehnten Jahrhunderts mit den erstarrenden Resten der mittelalterlich ritterlichen Bildung. Noch nie waren die streitenden Elemente der europäischen Bildung mit solchem Bewußtsein auf einander geplatzt, als in dem Jahrhundert Luther's, Shakspeare's, Bacon's, Elisabeth's, Philipp's II., Alba's, Loyola's und Katharina's von Medici. Die neu gewonnene Geistesbildung lieh ihre Waffen den Despoten, den Fanatikern, Intriguanten und Lüstlingen nicht weniger als den Philosophen, Dichtern und Reformatoren. Der schnell wachsende Reichthum des westlichen Europa's vermehrte mit den Genüssen auch die Bedürfnisse. Das Goldfieber ergriff die Gemüther. Die Künste, heran geblüht im Dienste der Andacht, wurden von dem sinnlichen Genußleben nicht weniger erfaßt als von der idealen Schönheitsbegeisterung, welche das Wiederaufleben der Antike begleiteten. Wie der frisch gewendete Boden eines neuen Landes trieb das sich verjüngende Europa in reicher Fülle neben einander die edelsten Blüthen und die Giftpflanzen der Bildung. Da fehlte es denn nicht an weicheren Seelen, welche aus dem wirren,

aufregenden Treiben sich hinaus sehnten in den Schooß der Natur. Auch die Weltleute hatten wohl Stunden, in denen sie gern den Dichter hörten, der von goldenen, freien Tagen sang, von unschuldigem, ruhigem Glück, von dem Liebes- und Freiheitstraum der Jugend. Das durch die Entdeckungen gleichsam wirklich gewordene Wunderland der alten Dichtersage gab den durcheinander wogenden Stimmungen und Vorstellungen einen sinnlich greifbaren Halt; und so erhob sich denn mitten im Getümmel der politischen und religiösen Entscheidungskämpfe das Asyl der für Ruhe und Unschuld schwärmenden Seelen, das poetische Arkadien, wo die Rosen- und Myrthen-Gebüsche wiederhallten von den Sonetten und Kanzonen liebeseufzender Schäfer und von den zierlichen, kokett-sentimentalen Erwiederungen ihrer Schönen. Bezeichnend genug war Spanien, die Heimath der Etikette, der Kabinets-Politik, der Inquisition, der klassische Boden des geschraubtesten Hoftones, auch das Vaterland des modernen Schäfergedichts, und mit ihm Italien, die Herrscherinn des eleganten Gesellschaftstons, der üppigen Mode, der Intrigue und des raffinirtesten Genusses. Im Jahre 1545 spielte man in Ferrara das erste Schäferdrama, das „Opfer" des Agostino Beccaria. Den Höhepunkt der Ausbreitung aber erreichte dieser Geschmack im romanischen Süden zu Shakspeare's Zeit, mit der Erscheinung der „Diana" des hispanisirten Portugiesen Montemayor und dem „Pastor fido" des Italieners Guarini. Schnell genug fand die neue poetische Mode den Weg über die Alpen, die Pyrenäen und den Kanal. Frankreich machte die übersüße Speise durch einen pikanten Zusatz ächter gaîté gauloise seinem Gau-

men genießbar. Die sentimentalen Schäfer machten dort nicht eher rechtes Glück, als bis Honoré d'Urfé in seiner Astrée die ganze Chronique scandaleuse seiner Heimath in arkadischer Hülle zum Besten gab. Auch die englische Dichtkunst brachte der neuen Geschmacksrichtung ihren Tribut. Aber hier bemächtigte sich Shakspeare's poetische Urkraft der ausländischen Form und trieb die bösen Geister der Unnatur, der gespreizten Affectation, des krankhaften Gefühlsschwelgens aus, um in seinem Schäferlustspiel „Wie es Euch gefällt" die berechtigten und entwickelungsfähigen Lebenskeime dieser poetischen Gattung zu schöner Blüthe zu entfalten.

Den Stoff entnahm er dem Schäferroman „Rosalinde" von Lodge. Auch das Grundmotiv der zur Darstellung kommenden Stimmung ist der sentimentalen Schäferdichtung entlehnt: das Gefühl des Gegensatzes zwischen der verkünstelten, verdorbenen Gesellschaft und der frischen, heilkräftigen Natur. Nur daß bei dem dramatischen Dichter beide Seiten des Bildes klar und gegenständlich hervortreten, daß die verschwimmende Schilderung zu plastischer Darstellung sich steigert.

Ein Usurpator hat den rechtmäßigen Regenten, seinen eigenen Bruder, vom Throne gestoßen. Die souveräne Gewalt, die Quelle des Rechtes, ist vergiftet worden und eine böse Saat von Mißtrauen und Ungerechtigkeit ist dieser ersten Uebelthat entsprossen:

„Der Fürst ist launisch; was er ist, in Wahrheit,
Ziemt besser Euch, zu sehn, als mir, zu sagen."

So schildert der Hofmann le Beau seinen Gebieter dem jungen Orlando, dem Sieger im Ringkampf. Der Tochter des Herzogs geht die rauhe, mißgünstige Art ihres Vaters an's Herz, als jener den jungen, siegreichen Kämpfer anherrscht:

„Du würd'st mit deiner That mir mehr gefallen,
Wenn du aus einem andern Hause stammtest!"

Sie erhält bald mehr Ursache zum Kummer. Nicht lange mag in der Atmosphäre dieses Hofes ihre ideale Freundschaft mit Rosalinden, der Tochter ihres vertriebenen Oheims, gedeihen. Gerade die Liebenswürdigkeit seiner Nichte, ihr sanftes Dulden muß den Herzog beunruhigen. Es ist ihm nicht angenehm, „daß das Volk sie um ihre Gaben preist und sie beklagt um ihres Vaters willen." Sie wird bei Todesstrafe verbannt:

„Laß dir's genügen, daß ich dir nicht traue!"

Das ist die Begründung des Urtheils. — Aber nicht der Herzog allein vertritt hier die Herzenshärte und Selbstsucht der großen Welt, im Gegensatz gegen die unverdorbene Natur. Der Dichter gab ihm ein würdiges Seitenstück in Oliver, des Freiherrn Roland de Bois ältestem Sohn. Neidisch auf die trefflichen Talente seines jüngern Bruders Orlando läßt er jenen absichtlich ohne Erziehung unter den Knechten aufwachsen. Nicht zufrieden mit diesem geistigen Morde schreckt er vor meuchelmörderischen Ränken nicht zurück, um die tausend Kronen, das Erbtheil des Bruders, nicht heraus geben zu dürfen. Seine schlaue Berechnung in der Verhandlung mit Charles, dem Ringer, von dessen Stärke

er Orlando's Untergang hofft, unterscheidet sich wesentlich von der leichten, phantastischen Motivirung in den idyllischen Partieen des Stücks. Wir fühlen uns hier, wie am Hofe des Herzogs, vollständig auf dem Boden der treu gezeichneten Wirklichkeit. Auch der wahre Familienzug des in Selbstsucht verkommenen Weltmannes darf dem Freiherrn nicht fehlen: der schnöde Undank gegen einen ausgenutzten, alt gewordenen Diener. „Packt euch mit ihm, alter Hund", ruft er bei Orlando's Vertreibung dem achtzigjährigen Adam zu, dessen Blicke ihm freilich oft genug eine unbequeme Erinnerung an seine Pflicht und an den letzten Willen seines Vaters gewesen sein mochten. Nachdem Orlando im Ringkampf wider Hoffen gesiegt, bebt Oliver vor offenbarem Morde nicht weiter zurück, und einen bezeichnenden Abschluß erhält die Schilderung dieses Hofkreises in der kurzen Scene zwischen ihm und dem regierenden Herzog. Friedrich, durch die Flucht seiner Tochter unangenehm überrascht, (in dem Roman des Lodge verbannt er sie selbst) wendet seinen Zorn gegen Oliver, den reichen Bruder des gleichzeitig davon gegangenen und deshalb verdächtigen Orlando. Oliver wird verbannt, seine Güter eingezogen, bis er den entflohenen Bruder zur Stelle schaffe. Und da der Edle sich nun entschuldigt:

„O kennt' eu'r Hoheit darin nur mein Herz!
Ich liebt' im Leben meinen Bruder nicht!"

welch einen inhaltschweren Beitrag zur Naturgeschichte der Tyrannenpolitik enthält die Antwort des Herzogs:

„Schurk' um so mehr! — Schafft ihn zur Thür hinaus;
Laßt die Beamten dieser Art Beschlag

Ihm legen auf sein Haus und Länderei'n;
Thut in der Schnelle dies, und schafft ihn fort!"

Und wie hier der gewichtige Ernst der dramatischen Handlung gegen die sittlichen Grundlagen, so richten das ganze Stück hindurch die Pfeile des Witzes sich gegen die Thorheiten und Schwächen der von der Natur gewichenen vornehmen Welt. Sie ist die Zielscheibe für den heitern Spott des Narren wie für den grämlichen Sarkasmus des Melancholikers, und die gesunderen Naturen drehen ihr wenigstens, wenn auch ohne Bitterkeit, sämmtlich den Rücken. Ein vollkommener Narrenspiegel für höfische Stutzer ließe sich ohne Mühe allein aus Probstein's Einfällen zusammen stellen. Welches Normalbild des gedankenlosen, vornehmen Gecken giebt gleich die köstliche Geschichte von dem Ritter, der bei seiner Ehre schwur, die Pfannkuchen wären gut, und bei seiner Ehre schwur, der Senf wäre nichts nütze! „Er hatte Unrecht und doch hatte er nicht falsch geschworen — denn da er den Schwur that, hatte er entweder niemals Ehre besessen, oder sie doch längst weggeschworen, ehe ihm jener Senf und jene Pfannkuchen zu Gesicht kamen"! Und bei alledem ist er ein Mann, „den der Herzog liebt!" — Und wie hier die Bedachtsamkeit und Wahrhaftigkeit der Kavaliere, so wird später die Krone ihrer Tugend, ihr ritterlicher Kampfmuth behandelt, in der famosen Duell-Geschichte von der siebenmal zurückgeschobenen Lüge. Selbst aus der „offenbaren Lüge" kann der gut geschulte Ritter comme il faut sich ohne Blutvergießen heraus ziehen und zwar mit einem einfachen „Wenn." Probstein hat erlebt, daß sieben Richter einen Streit nicht ausgleichen konnten; „aber als die Par-

teien zusammen kamen, fiel dem Einen nur ein „Wenn" ein. Z. B. Wenn Ihr so sagt, so sage ich so — und sie schüttelten sich die Hände und machten Brüderschaft. Das „Wenn" ist der wahre Friedensstifter, ungemeine Kraft in dem Wenn!"

Wenn die höfische Welt sich solche Angriffe in ihrer festesten Burg, in dem unnahbaren Heiligthum der mystischen Ritterehre gefallen lassen muß, so kann man denken, was sie auf den schwächern Punkten ihrer Position zu leiden hat. Probstein ist in der Lage, kühnlich den Charakter des Hofmannes in Anspruch zu nehmen, denn ganz abgesehen von dem bis zur „bedingten Lüge" getriebenen Ehrenhandel: so „hat er nicht blos eine Menuet getanzt und den Damen geschmeichelt, sondern er hat drei Schneider zu Grunde gerichtet, er ist politisch gegen seinen Freund und geschmeidig gegen seinen Feind gewesen." In scharfem Humor spricht er kraft des Privilegiums der scheckigen Jacke die Grundsätze offen aus, nach denen die Stutzer im seidenen Wamse wie die Richter im Talar zu handeln gewohnt sind. Und damit jede Stelle der Zielscheibe ihren Schuß erhalte, darf endlich die äußere höfische Sitte dem Schicksal der höfischen Moral nicht entgehen. Der plumpe Schäfer Corinnus platzt mit der Bemerkung heraus:

„Was bei Hofe gute Sitten sind, die sind so lächerlich auf dem Lande, als ländliche Weise bei Hofe zum Spotte dient!" Und was Probstein hiegegen über die schwitzenden, bisam-duftenden Hände bemerkt, die man bei Hofe zu küssen pflegt, ist schwerlich geeignet für seine Ausfälle gegen

die „Kavalier-Parole“ und die „noble Courage“ ihm Verzeihung zu schaffen.

Und auf diesem dunkeln Hintergrunde des nicht mit sentimentalen Klagen und taftenen Phrasen, sondern mit den energischen Farben der Wirklichkeit gezeichneten Weltlebens zaubert der Dichter nun ein Bild sorgloser, gesunder Natur-Existenz hervor, so frisch und heiter, als es einem ermatteten Städter beim Eintritt in Wald und Gebirg jemals die Brust erquickte. Ein würziger, erfrischender Waldgeruch, ein belebender Gebirgshauch durchweht so recht eigentlich diese Scenen, in deren Lob die Freunde Shakspeare's von je sich zusammen fanden. — Wie die Geächteten der englischen Volkssagen, wie Robin-Hood und seine Gesellen vergessen der vertriebene Herzog und seine treugebliebenen Freunde im Schatten des Ardenner-Waldes Verlust und Kränkung, Ehrgeiz und Habsucht, mit ihrem Gefolge von Kummer und Noth:

„Unter des Laubdachs Hut
Wer gerne mit mir ruht,
Und stimmt der Kehle Klang
Zu muntrer Vögel Sang:
Komm' geschwinde! geschwinde! geschwinde!
Hier nagt und sticht
Kein Feind ihn nicht,
Als Wetter, Regen und Winde.
Wer Ehrgeiz sich hält fern,
Lebt in der Sonne gern,
Selbst sucht, was ihn ernährt
Und was er kriegt verzehrt:
Komm' geschwinde! geschwinde! geschwinde!

Hier nagt und sticht
Kein Feind ihn nicht,
Als Wetter, Regen und Winde."

So klingt ihr Gesang. Das ächte, volksthümliche Lied, wie Shakspeare es in seinen Lustspielen so gern und so glücklich anwendet, ist der natürlichste Ausdruck dieser idyllischen Stimmung.

Nur — und wir kommen hier auf einen wesentlichen Punkt — daß man es nicht zu buchstäblich nehme mit den Worten: „Wer selbst sucht, was ihn nährt, und was er kriegt, verzehrt!" — Diese ganze, am Busen der Natur von den Stürmen des Lebens ausruhende Gesellschaft macht denn doch wesentlich den Eindruck von unabhängigen Leuten, welche die Freuden eines einfachen Lebens genießen, ohne dessen Entbehrungen ernstlich zu tragen. Das Leben in Wald und Höhle, bei Jagd, Liedern und Becherklang ist ihnen, was dem bestäubten, erhitzten Wanderer das kalte Bad, was dem Uebersättigten die den Appetit weckende Bewegung. Von wirklicher Noth ist nirgends die Rede. Der Herzog hält gastliche Tafel, wie einst am Hofe; nur der unnütze Glanz fällt fort. Wir bekommen einen Eindruck, wie von dem fröhlichen Aufathmen, von der ruhigen, einfachen und doch so energischen und elastischen Lebensfreude einer gut zusammengesetzten Bade- oder Reisegesellschaft, die zu behaglicher Theilnahme einladet. Als heilsame Arzenei für lebenskräftige, aber vorübergehend verstimmte Naturen giebt uns der Dichter diese ganze duftige Romantik, aber auch entfernt nicht als das sentimental herbeizusehnende Urbild

eines in der Gesellschaft zu Grunde gegangenen Normal-Zustandes. Was die Schäfer und Schäferinnen der conventionellen Pastoral-Poesie in ihrem Wesen sind, ohne es scheinen zu wollen, nämlich Flüchtlinge aus der verbildeten Gesellschaft, welche für eine Weile eine Art Fest- und Masken-Freiheit genießen, dafür giebt Shakspeare einfach und aufrichtig seine romantischen Bewohner des Ardenner-Waldes. Und gerade darum trifft er den rechten Ton dieser sorglosen, freien Natur-Existenz, der bei den idealisirten Schäfern der Spanier, Italiener und Franzosen doch nur wieder von einer andern Art gekünstelter Umgangsformen verdrängt wird. Ein Blick auf das lehrreiche Charakterbild des Melancholikers Jacques und auf die eigentliche, dem herzoglichen Gefolge gegenüber gestellte Hirtenwelt wird das noch deutlicher machen.

Es ist bezeichnend für die hier vorliegende Auffassung der romantisch-poetischen Welt, daß innerhalb ihres Zauberkreises die Individualität des Charakters keinesweges, etwa wie im Sommernachtstraum, gegen die elementaren Einflüsse zurück tritt. Die plötzliche Bekehrung der beiden Bösewichter des Drama's beim Eintritt in die Einöde könnte dagegen zu sprechen scheinen. Aber sie wird reichlich aufgewogen durch die durchaus scharfe und logische Durchführung Orlando's und Rosalinden's, Probstein's und vor Allem des melancholischen Jacques.

Augenscheinlich ist der Letztere der Einzige unter den Freunden des Herzogs, dessen in der Gesellschaft durch und durch verstimmtes Wesen allen Einflüssen der Natur, der Einsamkeit und der Freundschaft auf's Hartnäckigste wider-

steht. Es ist über wenige Shakspeare'sche Charaktere so viel wunderliches Zeug geredet worden, als über diesen brummenden und weinenden, zankenden, neckenden, und im Grunde doch sehr gutmüthigen Misanthropen. Die englischen Beurtheiler haben meist eine Vorliebe für sein spleeniges Wesen. Er ist ihnen der verkannte, betrogene Menschenfreund, der seine übereilten Jugendneigungen theuer bezahlen mußte und nun in einer feinen Mischung von Schwermuth, Menschenhaß und krankhafter Empfindsamkeit, mit einem Zusatz von sarkastischem Humor vergeblich den Trost der Einsamkeit sucht. In Deutschland hat man ihn lange als eine Art von Gefäß für die sonst nicht unterzubringenden barocken, resp. feinen und scharfsinnigen Einfälle des Dichters genommen, wie das ganze Lustspiel für eine heitere Selbstironie, in welcher Shakspeare die Gesetze seiner eigenen Kunst parodire. Gervinus faßt ihn von der moralischen Seite, auf die Worte des Herzogs sich stützend:

„Denn du bist selbst ein wüster Mensch gewesen,
So sinnlich, wie nur je des Thieres Trieb,
Und alle Uebel, alle bösen Beulen,
Die du auf freien Füßen dir erzeugt,
Die würd'st du schütten in die weite Welt.“

Sonach würde Jacques es anschaulich machen sollen, wie ein verderbtes Herz auch in der Natur keine Heilung findet, wie alle Heilung der Seele von innen herauskommt und durch Ort und äußere Verhältnisse nimmer geschafft werden kann. Wir würden dieser Ansicht unbedingt beitreten müssen, wenn nicht Oliver's plötzliche Bekehrung zum redlichen, braven Schäfer sich eben so gut als Beweis für eine entgegen

gesetzte Tendenz des Dichters deuten ließe und wenn der Herzog von den Sünden des Jacques nicht als von längst vergangenen Dingen spräche, während er thatsächlich den schmollenden Grübler ganz gerne hat und ihn augenscheinlich durchaus nicht für schlecht und bösartig hält. Unsers Erachtens liegt die Quelle von Jacques' unheilbarem Trübsinn nicht in der Verderbniß seines Herzens, sondern in seiner Blasirtheit, in einer Abspannung, die ihn unfähig macht für jede positive Erfassung des Lebens. Und über die spezielle Ursache dieser moralischen Krankheit läßt uns Shakspeare hier durchaus nicht im Zweifel. Der Charakter des Jacques enthält vielmehr des Dichters Verdict über eine Verirrung des Genuß- und Bildungstriebes, die seitdem in der Welt mächtig um sich gegriffen hat, und welche Shakspeare schon bei den Engländern des sechzehnten Jahrhunderts oft genug bemerkte, um sie wiederholt zum Gegenstande seiner Satire zu machen.

„Ich habe weder des Gelehrten Melancholie," — sagt Jacques zu Rosalinden — „die Nacheiferung ist; noch des Musikers, die phantastisch ist; noch der Frauen, die zierlich ist; noch des Liebhabers, die das Alles zusammen ist: sondern es ist eine Melancholie nach meiner Weise, aus mancherlei Ingredienzien bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen — und wirklich die gesammte Betrachtung meiner Reisen, deren öftere Ueberlegung mich in eine höchst launische Betrübniß einhüllt."

Wer wäre je einem jener Reise-Originale begegnet, die aus Abneigung gegen jedes bindende, bleibende Verhältniß,

wenn nicht gar aus Oekonomie, Jahre hindurch ziel- und zwecklos Gasthäuser, Coupé's, Museen und romantische Berggipfel unsicher machen — und erblickte hier nicht den Ariadnefaden in dem Labyrinth der seltsamen Einfälle des melancholischen Gentleman! Es ist augenscheinlich diese Art des Reisens, eine der entnervendsten Formen einer bloßen Genuß-Existenz, welche dem armen Jacques endlich die Fähigkeit geraubt hat, sich irgend einem unbefangenen Eindruck zu öffnen. Wenn die Beobachtung und die Erkenntniß die That ersetzen und das Leben ausfüllen soll, so muß sie eben zur geregelten, durch ein erreichbares und klar erkanntes Ziel zusammen gehaltenen und gespornten Arbeit werden. Dem Zufall überlassen und lediglich aufgefaßt als Gegenstand des Genusses, den die Abwechselung würzt, führt sie bald genug zur Blasirtheit, und gegen diese hilft freilich nicht Einsamkeit und Ruhe, sondern lediglich Arbeit, Noth und Gefahr. Eine solche zwecklose, resultatlose und darum mit sich und aller Welt unzufriedene Existenz hat denn auch Rosalinde offenbar im Auge, wenn sie Jenem entgegnet:

„Ein Reisender? Meiner Treu, ihr habt große Ursache betrübt zu sein. Ich fürchte, ihr habt eure eigenen Ländereien verkauft, um anderer Leute ihre zu sehen. Viel gesehen haben und Nichts besitzen, das kommt auf reiche Augen und arme Hände heraus."

Und dann:

„Fahrt wohl, mein Herr Reisender! — Seht zu, daß Ihr lispelt und seltsame Kleidung tragt, macht alles Ersprießliche in eurem Lande herunter, entzweit euch mit euren Sternen, und scheltet schier den lieben Gott, daß

er euch kein anderes Gesicht gab: sonst glaub' ich euch's kaum, daß ihr je in einer Gondel gefahren seid."

Denn aus Venedig holte man damals, wie jetzt aus Paris, das Recht, sich überall mit Anstand zu langweilen und gutmüthigen Leuten zu imponiren mit der tiefsinnigen Bemerkung, daß es nichts Neues unter der Sonne gebe! — So findet denn Jacques, der gereiste, erfahrene, geistreiche Gentleman, die Waldeinsamkeit natürlich ebenso abgeschmackt, als das Hofleben. Dem fröhlichen Liede seiner Genossen antwortet er in diesem Sinne mit einer Probe seines Dichter-Talents:

„Besteht ein dummer Tropf
Auf seinem Eselskopf,
Läßt seine Füll' und Ruh,
Und läuft der Wildniß zu:
Duc ad me! Duc ad me! Duc ad me!
Hier sieht er mehr
So Narr'n wie er,
Wenn er zu mir will kommen her."

Seine Art ist es nicht, wie des Herzogs, „die süße Frucht der Widerwärtigkeit zu brechen, die gleich der Kröte, häßlich und voll Gift, ein köstliches Juwel im Haupte trägt." Wie sollte der erfahrene, gelehrte Mann sich herab lassen, in Steinen Lehre, Schrift im Bach und Gutes überall zu finden? Dafür legt er sich nieder im Schatten der Eiche und philosophirt beim Anblick des blutenden Hirsches über die sündliche Mordlust der Jäger, bei der Flucht des hinzu kommenden, um den todwunden Kameraden wenig bekümmerten Rudels über menschliche Selbstsucht und Härte des

Herzens. Dies ist überhaupt der Eindruck, den er vom Leben empfangen, da er ihm eben als selbstsüchtiger, superkluger, genußsüchtiger Zuschauer beiwohnte, nicht als ein ernst und rüstig kämpfender Mitstreiter. Denn es ist auch eine von den Segnungen unverdrossener, rüstiger Arbeit, daß sie das Gefühl wohlthätig abstumpft gegen den unvermeidlichen Zusammenstoß mit der feindseligen oder doch gleichgültigen Selbstsucht der großen Menge. Die Verhältnisse verlieren eben nur in dem Maaße die Macht über das Selbstbewußtsein der Person, als diese ihren berechtigten Forderungen freiwillig sich hingiebt und in rüstiger Einwirkung auf die Außenwelt die gefährliche Beobachtung des eigenen Gefühls möglichst beschränkt. Einem Grübler wie Jacques ist es nicht gegeben, ohne Bitterkeit einzustimmen in den entschlossen-resignirten, aber durchaus nicht verzagten Rundreim der Genossen:

„Heisa! singt heisa! den grünenden Bäumen!
Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen!"

Ihm ist das Leben eine Bühne, deren schlechte Schauspieler er freilich mit der Feinheit und Schärfe des geübten Kritikers schildert:

„Zuerst das Kind,
Das in der Wärt'rinn Armen greint und sprudelt;
Der weinerliche Bube, der mit Bündel
Und glattem Morgenantlitz, wie die Schnecke
Ungern zur Schule kriecht; dann der Verliebte,
Der wie ein Ofen seufzt, mit Jammerlied
Auf der Geliebten Brau'n; dann der Soldat,
Voll toller Flüch', und wie ein Pardel bärtig,

Auf Ehre eifersüchtig, schnell zu Händeln,
Bis in die Mündung der Kanone suchend
Die Seifenblase „Ruhm.“ Und dann der Richter,
In rundem Bauche, mit Kapaun gestopft,
Mit strengem Blick und regelrechtem Bart,
Voll weiser Sprüch' und neuester Exempel,
Spielt seine Rolle so. — Das sechste Alter
Macht den besockten, hagern Pantalon,
Brill' auf der Nase, Beutel an der Seite;
Die jugendliche Hose wohl geschont,
'Ne Welt zu weit für die verschrumpften Lenden.
Der letzte Akt, mit dem
Die seltsam wechselnde Geschichte schließt,
Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen,
Ohn' Augen, ohne Zahn, Geschmack und Alles!“

Wir haben hier in klassischer Form den Katechismus des alternden, blasirten Genußmenschen, den zuletzt alle Kenntnisse, alle Erfahrung, aller scharfe Witz, mit dem er „über alle Erstgeburt Aegyptens lästert“, vor dem Ueberdruß an der eigenen Art und vor der Verurtheilung durch alle gesunden und frischen Naturen nicht schützen kann. Für ihn hat auch Einsamkeit und Natur keine Hülfe. Als zuletzt Alles in die gewohnten Bahnen des Lebens und der Thätigkeit fröhlich zurück kehrt — sucht er die Gesellschaft des fromm gewordenen Tyrannen. „Von solchen Neubekehrten lasse sich Viel lernen“ — mit diesen Worten nimmt der reisende, superkluge Menschenkenner zu neuen Studien seiner unerquicklichen Wissenschaft den wenig tröstlichen Anlauf.

So wahrt hier das Lebensgesetz der gesitteten Gesellschaft mitten in dem romantischen Arkadien seine geheiligten Rechte. Und wenn schon hier die durchaus geistige und

ihrer Zwecke sich bewußte Kunst des britischen Dichters über die conventionelle Färbung der entlehnten südlichen Formen sich weit erhebt, so verwandeln die eigentlichen Schäfergestalten dieses Lustspiels viele Scenen desselben vollends in eine ergötzliche Parodie der sentimentalen Pastoraldichtung.

Corinnus, der arme Knecht des geizigen Herrn, der praktische, nüchterne, redliche Kerl, mit ehrlichem Herzen und fettigen, theer-fleckigen Händen, neben ihm das häßliche Käthchen, vertreten sehr handgreiflich die Wirklichkeit des realen Schäfer- und Landlebens neben den poetischen Hirten, die Nichts zu thun haben, als Verse zu schmieden und sich anzuseufzen. Und was diese letztern anbetrifft, so können ihre Liebesschwüre, ihre poetischen Phrasen, schließlich ihr Schicksal auch den enthusiastischsten Romantiker über den Schalk nicht täuschen, der hier über diesen ganzen schwülstigen Ungeschmack sich lustig macht. Die schmachtende Ergebenheit des Silvius, sein Briefträgerdienst zwischen seiner grausamen Schönen und dem begünstigten Nebenbuhler, — und dem gegenüber der alberne Kokettenstolz Phöbe's, der Hirtinn mit dem Rabenhaar, den kohlschwarzen Brauen, den Glaskugel-Augen, der Milchrahm-Wange, und — den lederfarbigen Händen, ihre Verspottung durch den verkleideten Jägerburschen — wie bedürfte Alles das noch eines Wortes der Erklärung! Von alle den idealen Gestalten des romantischen Schäfergedichts bleibt eben bei Shakspeare Nichts übrig, als eine Schaar fröhlicher Gesellen, die sich nach Gefahr und Noth im Grünen die Grillen vertreiben um für neue Thätigkeit sich zu stärken — und ein paar gelungene Karrikaturen des ganzen, über-poetischen Unfuges.

Und um nun Leben, Interesse, Bewegung in die reiche und bedeutungsvolle Scenerie seines Lustspiels zu bringen, machte der Dichter sie zum Schauplatz für die Thaten und Schicksale zweier Pracht-Gestalten aus dem vollen, frischen Kern edelsten Jugendlebens: die Eine leider nur, wenn auch vortrefflich, skizzirt, die Andere in sorgfältigster Ausführung, geben sie den luftigen, phantastischen Formen des Pastoral-Gedichtes den soliden Inhalt eines ächt Shakspeare'schen Charaktergemäldes. Beide, Orlando und Rosalinde, sind vom Glücke so stiefmütterlich bedacht, als reich ausgestattet von der guten Mutter Natur. Beide bieten entschlossen dem Schicksal die Stirne und besiegen leicht, fast spielend, seine feindseligen Launen — und so giebt die Krönung ihrer reinen, innigen Jugendliebe, des wahren Gegensatzes gegen sentimental-geziertes Schmachten und Seufzen, dem Ganzen die erfreulichste und entsprechendste Lösung.

Orlando ist ganz ein Urbild männlicher Jugendkraft, die aus eigenen Mitteln den Mangel der Schule reichlich ersetzt. Von seinem pflichtvergessenen Bruder absichtlich vernachlässigt, fühlt er den Geist seines Vaters gegen diese Knechtschaft sich regen. Da er nichts Besseres hat lernen können, beschließt er, wenigstens im Ringkampf gegen einen gefürchteten Gegner seine Kraft und seinen Muth zu Ehren zu bringen. Dabei ergreift ihn die Frauenliebe wie eine Macht aus einer andern Welt, und gleichzeitig dringt Unglück und Gefahr auf ihn ein. Der eigene Bruder droht ihm den Tod. Er gedenkt ihm zu trotzen, auf die Gefahr hin zu erliegen: denn sein Herz gewöhnt sich schwer an den Gedanken eines rücksichtslos-abenteuernden Lebens. Da

bietet sich Rettung durch Adam, den redlichen Diener, „in dem der treue Dienst der alten Zeit ihm erscheint, da Dienst um Pflicht sich mühte, nicht um Lohn," und er zieht hinaus mit dem Alten, sein Glück zu versuchen. Aeußerste Noth des vom Hunger erschöpften Getreuen treibt ihn dann im Ardenner-Walde zu gewaltsamer, Nichts als das Bedürfniß achtender That. Aber da des Herzogs Milde bereitwillig Hülfe gewährt, berührt er, selbst von Entbehrungen ermattet, keinen Bissen, bis er den sterbenden Diener gerettet. Noch einmal muß seine Kraft und seine Herzensgüte sich in schwerer Prüfung bewähren. Er kämpft mit dem hungrigen Löwen um das Leben jenes Bruders, der ihn in's Elend gejagt — und nach Alle dem können wir denn ebensowohl wie seine Rosalinde ihm die schlechten Verse verzeihen, mit denen er Eichen und Weißdornbüsche behängt. Ihr falscher Galopp bringt sein Herz und seinen Kopf in ernsten Dingen nicht aus dem Takt. Die reine, köstliche Jugendliebe allein wahrt ihr Privilegium, indem sie seinen Geschmack ein wenig verdreht. Dem blasirten Menschenkenner Jacques gegenüber bleibt er, im Paroxysmus der Leidenschaft, ein ganzer Mann, mit klarem Blick und gesundestem Urtheil. Auf jede Grobheit des geistreichen Herrn hat er einen feinen, treffenden Stich in Bereitschaft — und da Jener ihn auffordert, ihm beizustehen in Schmähung der Welt, wie treffend erwiedert er: „Ich will kein lebendiges Wesen in der Welt schelten, als mich selbst, an dem ich die meisten Fehler kenne!"

In Rosalinde aber begrüßen wir eine jener köstlichen Frauengestalten, wie sie nach Shakspeare wol nur noch Göthe der Natur abgelauscht hat. Sie nimmt eine glän-

zende Stelle ein unter den weiblichen Idealen, durch welche der Dichter in den Werken seiner Reife für manche scharf und düster gehaltenen Frauenbilder seiner Jugendarbeiten reichlich entschädigt.

Am Hofe des Usurpators von Celia, dessen Tochter, zurück gehalten, findet die Eröffnung der Handlung sie in der eigenthümlichen Lage eines Mädchens, welches die Freundinn dem Vater vorzieht, so wie auch in der Folge ihr Verhältniß zu dem letztern nicht in den Vordergrund tritt. Lange lebt sie verkleidet im Walde, ohne den vertriebenen Herzog aufzusuchen, und da sie sich endlich erkennen, ist von einer zärtlichen Scene zwischen ihnen garnicht die Rede. Die Sache hätte ihre befremdende, vielleicht verletzende Seite, erführen wir nicht, daß die Mädchen noch Kinder waren, als man den Herzog vertrieb — und befände Rosalinde während ihres Aufenthaltes im Walde sich nicht in einem Stadium gründlicher Verliebtheit, das unter solchen Umständen auch wol festere Verhältnisse lockert.

Am Hofe gewinnen ihr ergebenes Dulden, ihre Bescheidenheit, belebt durch einen vom Unglück nicht geknickten Humor, die Herzen des Volkes und ihrer ganzen Umgebung. Es ist eine wunderliebliche Idylle reinen, jugendfrischen Mädchenlebens, welche der Dichter in den Gesprächen der beiden Freundinnen uns vorführt. Aber auch hier duldet das Schicksal keinen dauernden Frieden. Kaum hat Celia durch das großmüthige Versprechen dereinstiger Rückgabe des Landes scheinbar auch das letzte Wölkchen verscheucht, als der doppelte Sturm der Liebe und des Unglücks Rosalindens Herz auf die Probe stellt. Und beide Angriffe wecken

in diesem unberührten Heiligthum jungfräulichen Seelenfriedens eine fast männlich-thätige Kraft, welche diese Hauptfigur des Shakspeare'schen Schäferdrama's gegen alles Sentimentale und Verhimmelte sofort in den entschiedensten Gegensatz stellt. Durch Zeit und Umstände gedrängt, unter dem ersten Druck der erwachenden Empfindung, giebt sie dem schüchternen, unerfahrenen Geliebten Beweise der Gunst, die bedenklich wären — wenn das feinste, weibliche Zartgefühl im weitern Verlauf der Handlung sie nicht vor jeder Mißdeutung schützte. Nun folgt die Verbannung durch den neidischen Herzog. Das Asyl der Kindheit schließt sich hinter der durch die erste Liebe zu dem Ernst des Lebens erweckten Jungfrau. Aber die Freundinn bleibt ihr treu, und in Rosalinde erwacht der kecke Lebensmuth einer Porcia im Angesicht der Gefahr. In Jägertracht übernimmt sie Celia gegenüber die Rolle des männlichen Beschützers, nur schwach secundirt durch den Clown; im Ardenner-Walde ordnet sie den Guts-Kauf und die Wirthschaft, nimmt den Corinnus in Dienst, spricht der todtmüden Freundinn Muth zu, so sehr sie selbst dessen bedürfte. Und dabei ist diese thatkräftige Seite ihrer Anlage weit entfernt, in ihr ächt weibliches Gefühl den geringsten Mißton zu bringen. Ihre Freude über Orlando's Liebe ist nicht größer, als ihre jungfräuliche Abneigung, sie zu gestehen. Was sie im Drange der Gefahr, unter mißwollenden Beobachtern entschlossen that, dazu werden die Schatten des Waldes, die bequemste Gelegenheit, die ganze bezaubernde Ruhe einer sichern, sorglosen Einsamkeit sie sobald nicht vermögen. Aber es macht ihr Freude, in sicherer Verkleidung sich an der Leidenschaft

des Geliebten zu laben; das erste, versäumte Rendez-vous bringt sie in komische Verzweiflung, und die Nachricht von Orlando's Heldenthat, der Anblick seines Blutes brechen dann wie billig das Eis und führen, von äußern Glücksfällen begünstigt, Alles einer frohen Entscheidung zu, wie sie das Festspiel verlangt. So vereinigen sich hier die Schatten einer von Selbstsucht beherrschten Gesellschaft und das helle Sonnenlicht der Gemüthsfrische und Charaktertüchtigkeit auf dem Hintergrunde des romantischen Zauberlandes zu dem mannigfaltigsten und heiter-bedeutendsten Bilde. Und das bunt-gefüllte Füllhorn seines Humors schüttete der Dichter als glänzenden Festschmuck über das Ganze aus, indem er die Rolle des Clown hier zu einem wesentlichen Elemente des Lustspiels erhob, fast an die Bedeutung des Chors in der antiken Komödie erinnernd.

Es ist dieser Rolle gegangen, wie der des Jacques. Sie ist für die Kritik vielfach ein Stein des Anstoßes geworden, und doch dürfte es nicht schwer fallen, ihr Bild deutlich und mit überzeugender Sicherheit zu gestalten, wenn man, aller willkürlichen Deutelei sich entschlagend, sich besonnen an das thatsächlich Vorliegende hält.

Probstein, der Narr, kann vor Allem seine bäurische Herkunft und seine scheckige Ritterschaft im Leben wie auf der Bühne nimmer verleugnen. Niedriger Stand und Mangel gelehrter Schulbildung (oder doch deren geschickte Verleugnung) konnten allein den Hofnarren des sechzehnten Jahrhunderts jene neutrale Stellung, jene unbedingte Freiheit des Wortes, jenes Privilegium der Grobheit verschaffen, auf dem ihre Thätigkeit vornämlich beruhte. Wie hätte auch

der stolze Hofadel, wie hätten Könige und Fürsten sich derbe Wahrheiten gefallen lassen aus dem Munde, der auf eine Art von geistiger Ebenbürtigkeit irgendwie Anspruch gemacht hätte! Ja, ein geschickt angenommener Schein selbst der Dummheit, eine kluge Maskirung des Mutterwitzes war durchaus nothwendig, um der verletzten Größe jederzeit den ehrenvollen Rückzug hinter den Wall der ruhigen Verachtung offen zu halten. So gewöhnten die Narren großer Herren jene, zum Theil stehenden, albernen Redensarten, jene Wortverdrehungen und kindischen Späße sich an (oder vielmehr sie behielten sie bei aus der untersten Sphäre populärer Komik), an denen mancher Ausleger sich seitdem überflüssiger Weise den Kopf zerbrochen, als an den harten Schaalen ganz besonderer, tiefsinniger Weisheit.

Ein Beispiel:

„Wie gefällt euch dies Schäferleben, Meister Probstein?“ fragt Corinnus.

Und Probstein erwiedert:

„Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet, ist es ein gutes Leben, aber in Betracht, daß es ein Schäferleben ist, taugt es Nichts. In Betracht, daß es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht, daß es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner, in Betracht, daß es auf dem Lande ist, steht es mir an; aber in Betracht, daß es nicht am Hofe ist, wird es langweilig“ ꝛc.

An diesen Galimathias, dieses Hans-Wurst-Geschwätz, sichtlich auf Verblüffung des Schäferknechtes berechnet, knüpft nun ein berühmter Erklärer seine ganze Auffassung des Stücks. Er liest aus jenem sublimen Unsinn den an sich

ganz vortrefflichen Satz heraus: „Keine Umgebung kann uns glücklich oder unglücklich machen — sondern Zufriedenheit und Unzufriedenheit tragen wir mit uns im Herzen.“ So läßt sich freilich Vieles ein-, aus- und umdeuten, je nach Bedürfniß. Aehnlich geht es in der romantischen Kritik dem Liebeshandel Probstein's mit dem häßlichen Käthchen. Er soll die Liebes-Ueberschwenglichkeit der übrigen Paare ironisiren. Dasselbe müßte denn auch von jedem Bedienten im Lustspiel gelten, der im fünften Akt Knall und Fall das Kammermädchen der ersten Liebhaberinn ehelicht. — Uns scheint die Sache viel einfacher zu liegen: Der Narr, entfernt von aller ironischen Tendenz, kann eben seinen angeborenen und anerzogenen Geschmack nicht verleugnen. Sein Benehmen gegen das häßliche Schätzchen ist eine Mischung von der Grobheit des Bauertölpels und von der Suffisance des Lakaien, der nicht ohne Nutzen für seine Kenntnisse und seine Manieren hinter den Stühlen vornehmer Leute gestanden hat. Inmitten einer, seiner Natur durchaus fremden Gesellschaft, beobachtet er scharf, kritisirt, was ihm in den Weg kommt, leiht gelegentlich dem derben Menschenverstande gegenüber vornehmer Verbildung seine Zunge und vergißt dabei nicht, vorsichtig für seinen Rücken zu sorgen. Seine Thorheit ist einfach „das Stellpferd“, hinter dem er seinen Witz abschießt. Es wäre sehr gutmüthig, wenn wir (mit andern Erklärern) seiner treuherzigen Versicherung über die Unbewußtheit und Harmlosigkeit seines Treibens vertrauten: „Ich werde meinen Witz nicht eher gewahr werden, als bis ich mir die Schienbeine daran zerstoße.“ Man bedenke nur die Veranlassung dieser Worte: Probstein erzählt eben

die Extravaganzen seiner eignen Jugendliebe: wie er das Waschholz seiner Geliebten küßte, mit einer Erbsenschote schön that u. s. w. „Alle sterblich Verliebten sind von Natur Narren“, lautet der Schluß seiner Rede. Rosalinde fühlt sich getroffen und bildet sich ein, Probstein habe ehrlich geredet und an sie nicht gedacht. Nicht für Probstein's Intentionen, sondern für ihre eignen Gedanken über jenen, sind daher ihre Worte maaßgebend: „Du sprichst klüger, als du selber gewahr wirst“, — und man darf wahrlich kein Romantiker sein, um in jener Redensart vom Schienbein den Spott gegen die verliebte Herrinn deutlich zu fühlen. So hat es denn auch keine Gefahr mit Celia's Bemerkung: „Probstein sei ein Einfältiger, zum Schleifstein für den Witz der Klugen geschaffen.“ Weit eher dürfte Probstein selbst Recht behalten mit dem Wort: „Seit das Bischen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist, macht das Bischen Narrheit, was weise Leute besitzen, große Parade.“ Seine treffliche Kritik der höfischen Sitten wurde schon mehrfach hervorgehoben. Auch die Liebenden müssen ihm ihre Zeche zahlen. Der Butterfrauen-Trab ihrer Verse wird auf's Unbarmherzigste glücklich genug von ihm parodirt — und bei alledem ist der gutmüthige Grund seines Wesens nicht zu verkennen. Einen schlechten Kerl hätten Rosalinde und Celia sich sicher nicht zum Begleiter, zum Trost auf ihrer Irrfahrt erlesen und ein solcher wäre den Verbannten wol auch schwerlich gefolgt. Es ist eben der personificirte, scharf sehende, unbestechliche, aber auch rohe, leichtsinnige und nicht selten alberne Humor des unverdorbenen Volks, der in der scheckigen Jacke seinen

Einzug hält in den Kreis des vornehmen Lebens. Die Handlungen der Staatspersonen begleitet er mit einer fortlaufenden, eben so unwirksamen als scharfen und unerbittlichen Kritik — und indem er selbst von den Fehlern angesteckt ist, welche er verspottet und tadelt, entschädigt er die Verspotteten auf seine Kosten und mildert den Ernst der scharfen Satire zu der menschlich-heitern Stimmung des ächten Humors. Wir werden in „Was Ihr wollt" Gelegenheit finden, denselben Grundzügen dieser Gestalt in noch feinerer Durchführung zu begegnen.

Anmerkung zur sechsten Vorlesung.

---

[1] (S. 230.) Vor 1598 ist das Stück sicherlich nicht erschienen, da Meres es in seinem Verzeichniß sonst ganz gewiß erwähnt haben würde. Ferner erhellt aus einer Bemerkung in den Londoner Buchhändler-Registern vom 4. August 1600, daß der Druck dieses Stückes auf Hindernisse gestoßen war. Somit muß die Entstehung desselben in die Zwischenzeit fallen. Der älteste gedruckte Text ist in der Folio-Ausgabe von 1623 enthalten.

Siebente Vorlesung.

Was Ihr wollt.

Geehrte Versammlung!

„Was Ihr wollt“, das heiterste und sinnigste Erzeugniß der Shakspeare'schen komischen Muse, wurde von den englischen Kritikern lange als die letzte Arbeit des Dichters bezeichnet. Scharfsinnige Deutung einzelner Stellen schien es hier einmal recht augenscheinlich über die ästhetische Auffassung des Ganzen davon zu tragen, welche die Schöpfung dieses von frischestem Lebensmuth übersprudelnden Lustspiels weit eher der blühenden Vollkraft des auf der hohen Fluth des Erfolges siegesfroh dahinsegelnden Mannes zutrauen mochte, als etwa dem letzten Aufflackern entschwindender Jugendfrische in dem Herzen des frühzeitig gealterten Märtyrers der von dem besten Herzblut ihrer Jünger sich nährenden Kunst. Man stützte sich auf Fabio's Worte: „Er wolle seinen Antheil an dem Spaß (an der Mystification Malvolio's) nicht hingeben für eine Pension von 1000 Pfund,

zahlbar durch den Großmogul, oder den Sophy (im englischen Texte). Nun erschien im Jahre 1613 eine „Persische Reise“ von Sir Anthony Shirley, und Robert Shirley, der Bruder des Anthony, kam im October 1611 als Gesandter des Sophy mit einer persischen Prinzessinn, seiner Gemahlinn, nach London und reiste im Jahre 1613 wieder ab. Was war also natürlicher, als daß ein volksthümlicher Dramatiker auf Zustände und Personen anspielte, die alle Welt in frischem Gedächtniß hatte? Eine Wiederholung jener Anspielung mußte die Vermuthung verstärken. Junker Tobias, bemüht, seinem bleichwangigen Kameraden einen hohen Begriff von Viola's (Cesario's) Tapferkeit beizubringen, bedient sich der Wendung: „Es heißt, er ist Fechtmeister beim Sophy gewesen.“ Außerdem steht es fest, daß das Parlament im Jahre 1609 auf Bacon's Klage sich mit dem Duell-Unfug beschäftigte, daß 1613 ein Königl. Edict gegen die Raufer erschien und daß Shakspeare hier gegen dies Unwesen mit allen Waffen des erbarmungslosesten Witzes zu Felde zieht. So konnte ja kein Zweifel bleiben, „Was Ihr wollt“ war aus dem Jahre 1613 und die ästhetische Kritik hätte sich mit Inhalt und Ton wohl oder übel zurecht finden müssen, wäre nicht ein Zufall ihr zu Hülfe gekommen. Es hat sich nämlich in einem wahrscheinlich von dem Rechtsgelehrten Manning herrührenden Manuscript des britischen Museums die Notiz gefunden, daß der Verfasser am 2. Februar 1602 einer Aufführung von „Was Ihr wollt“ beiwohnte und zwar keineswegs der ersten. Die von Collier mitgetheilte Stelle heißt wie folgt:

„Bei unserm Fest (am 2. Februar 1602) hatten wir ein Schauspiel, genannt, „Dreikönigsabend oder Was Ihr wollt", sehr ähnlich der Komödie der Irrungen oder den Menächmen des Plautus, aber am alleräh nlichsten dem Stücke in italienischer Sprache, welches Inganni heißt: Darin kommt eine hübsche Intrigue vor, um den Hausverwalter glauben zu machen, daß seine Herrinn in ihn verliebt sei: nämlich durch Unterschieben eines Briefes, als von der Dame, die in allgemeinen Ausdrücken ihm sagt, was ihr am besten an ihm gefalle, seine Gebehrden vorschreibend, seinen Anzug bestimmend &c. und dann, als er an die Ausführung geht, ihn glauben zu machen, daß man ihn für toll halte." — So entspräche denn auch die Zeit der Entstehung ganz vortrefflich der gesunden, unverwüstlichen Laune, welche das Ganze durchweht und die dieses Lustspiel von jeher in England und Deutschland so populär gemacht hat. Das Stück besteht wie kein anderes, ohne Ausnahme, die gefährliche Probe des deklamatorischen, vom Spiel nicht unterstützten Vortrages, während es an Zweckmäßigkeit für die Bühne mit den allerbesten wetteifert. — Unsere Lesekränzchen sind ihm ebenso verpflichtet, wie das Theater. Während eine Reihe von tief angelegten und meisterhaft durchgeführten Charakterbildern den Menschenkenner entzücken, und dem denkenden Künstler die lohnendsten Aufgaben bieten, hat der Dichter es verstanden, alle zum Theil schroffen Gegensätze durch eine heitere, milde poetische Beleuchtung zu versöhnen und diesem meisterhaften Gemälde menschlicher Schwäche und Verirrung Alles Verstimmende und Verletzende zu nehmen. Im Sommernachtstraum wurde das Unterhaltungsbedürfniß

einer fröhlichen Gesellschaft dem Dichter eine glückliche Veranlassung, aus dem Chaos der volksthümlichen Elfen- und Feen-Mythologie das duftige, mondbeglänzte Wunderland Oberon's und Titania's hervor zu zaubern und das Gebiet der dichterisch-schaffenden Phantasie um eine seiner schönsten Provinzen zu bereichern. In „Viel Lärmen um Nichts" schmolz das Feuer seines Genius die starren Elemente des einer fremden, phantastisch heitern aber gemüthsarmen Welt entlehnten Stoffs, ohne doch ihrer ganz Herr werden zu können. „Wie es Euch gefällt" belebte die grotesken Formen der manierirten Pastoraldichtung mit ächt philosophischem Dichtergeiste und warmem Gefühl, ließ aber den bewußten Gegensatz gegen diese Richtung und gegen die ihr entsprechenden Zustände vielleicht hie und da stärker hervortreten, als der Charakter eines einheitlichen, heitern Kunstwerks es wünschen ließ. So rang selbst in jenen vollendetsten der frühern Lustspiele der Genius des Dichters, wenn auch siegreich und ruhmvoll, mit vorgeschriebenen Formen und überlieferten Stoffen. Das ist hier wesentlich anders. Die letzte Spur des Kampfes, der Anstrengung, des Gegensatzes ist verschwunden. Durchsichtig und klar, wie der fehlerlose, geschliffene Brillant entzückt dies Meisterstück der komischen Muse den unbefangenen Leser, wie den tief eindringenden Kenner. Schlicht und einfach, mit dem Stempel der Nothwendigkeit in seinen Charakteren wie in dem Gange der Handlung gezeichnet, scheint es jede Erörterung, jede Erklärung vollkommen entbehrlich zu machen; und dabei, oder vielleicht eben deshalb gewährt es dem tiefer eindringenden Blick die reichsten Aufschlüsse über den Genius des

Dichters, über das Wesen und die natürlichen Gesetze dieser ganzen poetischen Gattung, während gleichzeitig die fruchtbarste Gelegenheit sich bietet, an diesem köstlichen Modell ächt menschlichen Treibens und Irrens den Blick für dergleichen Dinge zu schärfen. Der Triumph des Dichters ist hier um so größer, da seine „Quellen" (wenn man sich des Ausdrucks hier bedienen darf) ihm Nichts boten, als den ganz rohen Grundriß der Verwickelung, einer Verwickelung überdies, deren Anlage dem innersten Wesen Shakspeare'scher Dramatik gerade entgegen gesetzt ist. Es ist die alte Geschichte von den verwechselten Zwillingen, ihrer Natur nach weit mehr auf die kindische Freude an der Konfusion, um ihrer selbst willen, berechnet, als auf poetische Erregung des Gefühls oder auch nur auf geistreiche Beschäftigung des Verstandes. Wie Shakspeare sie in einem seiner ersten Jugendversuche nach Plautus heiter und oberflächlich bearbeitete, haben wir oben gesehen. Die Form, in welcher das uralte Motiv hier auftritt, stammt aus der 36sten Novelle des zweiten Theils bei Bandello. Sie wurde in Italien und Spanien während des sechzehnten Jahrhunderts mehrmals dramatisch bearbeitet und durch die Novellensammlung von Barnaby Rich: Farewell to military profession (im Jahre 1581) dem englisch lesenden Publikum zugänglich gemacht. Aber durchaus eigenthümlich und neu ist die Art, in welcher der nun gereifte und seines Genius mächtige Dichter diese Handlung benutzte. — Mit besonnener Kunst wird zunächst den blos äußerlichen Irrungen das Unwahrscheinliche genommen. Viola ahmt geflissentlich Kleidung und Schmuck des verlorenen Bruders bis in's Einzelne nach.

Weit entfernt von der Blindheit der beiden Antipholus und ihrer Dromio's ahnt sie gleich bei der ersten Irrung den richtigen Zusammenhang. Da Antonio den Beutel von ihr fordert, den er ihrem Bruder gegeben, da er ihr Undank und Feigheit vorwirft, sind ihre Worte:

„Es zeigt der Ungestüm, womit er spricht,
Er glaubt sich selbst; ich glaube mir noch nicht.
O möchtest du Vermuthung dich bewähren,
Mein Bruder, daß wir zwei verwechselt wären!"

Und gleich darauf:

„Er nannte den Sebastian: lebt ja doch
Des Bruders Bild in meinem Spiegel noch.
Er glich genau in allen Zügen mir
Und trug sich so in Farbe, Schnitt und Zier,
Denn ihm nur ahm' ich nach!"

Damit ist denn freilich die Möglichkeit vielfach verschlungener Mißverständnisse von vornherein abgeschnitten und die Handlung muß an Spannung und äußerm Interesse nothwendig verlieren, was sie an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Zwei Zwillings-Geschwister auf einer Lustreise begriffen, leiden Schiffbruch. Beide retten sich und jeder glaubt den Andern ertrunken. Die Schwester, in der Hoffnung auf zusagenden weiblichen Schutz getäuscht, nimmt zu männlicher Verkleidung ihre Zuflucht, um in Diensten eines ihrem Hause befreundeten Herrschers ihre Ehre zu sichern, bis sie Gewißheit über das Schicksal des Bruders erhält. Den Letzteren führt die Besorgniß um die Schwester in gleicher Absicht nach der Hauptstadt. Eine große Dame, welche sich unterdeß in seine verkleidete Schwester verliebt hat, wirft

sich ihm an den Hals, er läßt sich diese Laune des Glücks recht gern gefallen; die nun folgende Entdeckung bringt denn auch die bisher nur latente Liebe des Herzogs zu Sebastian's Schwester zum Ausbruch, und nachdem auch das Kammerkätzchen der Dame seinen Liebsten gefangen, beschließt eine dreifache Hochzeit in üblicher Weise das Stück.

Auf diesem einfachen Grundriß errichtete Shakspeare nun das zierliche, anmuthige Gebäude seines trefflichsten Lustspiels, indem er durch die vollendetste Motivirung und eine selten reiche Charakteristik die Aufmerksamkeit von den äußern Vorgängen auf das innere Leben der Handlung concentrirte und durch eine mächtige Einheit des Interesses dem Ganzen die wahre dramatische Seele einzuhauchen verstand. Jenes Goethe'sche Wort: Man könne jedes der vollendetern Werke Shakspeare's auf einen Grundgedanken beziehen, es findet hier in vollem Maaße seine Bestätigung. Gesetzt, Shakspeare hätte sich die Aufgabe gestellt, in einer dramatischen Handlung, gleichsam in einer Recapitulation seiner Lustspiele, in einer Komödie der Komödien alle Kombinationen wirksam zu zeigen, durch welche die Liebe in das Gebiet des Komischen eintritt, so ließe sich unschwer nachweisen, daß er in „Was Ihr wollt“ diese Aufgabe trefflich gelöst hätte. Man studire ein wenig die drei Freier, welche um die reizende Hand Olivia's werben, man beobachte Olivia's Verhältniß zu Viola und ergänze diese Reihe verliebter Situationen durch einen Blick auf den siegreichen Feldzug Maria's gegen den durstigen Junker, und man wird eine ziemlich vollständige Schattirung verliebter Narrheit oder närrischer Verliebtheit beisammen haben, in aufsteigen-

der Linie, von der Bewerbung des unzurechnungsfähigen, bewußtlosen Einfaltspinsels um ein reizendes Weib, durch die Dummheiten der thöricht aufgeblasenen und die Intriguen der derb-pfiffigen Selbstsucht bis hinauf zu den phantastischen Jugendthorheiten edler und reich begabter, aber ungeprüfter, noch nicht zum Verständniß ihrer selbst gelangter Naturen. Und wie es denn nicht Shakspeare's Art ist, die Wirkung seiner Lustspiele auf die Bedürfnisse des frivolen Witzes oder gar hämischer Medisance zu berechnen, so fehlt es auch hier nicht an der lieblichen Grundmelodie, welche erst leise anklingend, aus dem Chaos der streitenden Töne sich siegreich emporringt und alle Dissonanzen auf's Erfreulichste löst: Ich meine die Schilderung starker und wahrer Liebe in tüchtigen, gesunden Naturen. Ihr Sieg macht dann am Schlusse aller innern und äußern Irrung ein Ende und entläßt uns in der Stimmung heitern, glücklichen Friedens, deren Erzeugung die Probe des ächten Lustspiels ist, wie die Mäßigung des Affects in männlich-gefaßter Resignation die des Trauerspiels.

Versuchen wir nun, unter den Intentionen und Charakteren des Stücks auf dem angedeuteten Wege uns zurecht zu finden.

Auf der untersten Stufe der Leiter, die aus den Tiefen verliebter Thorheit und Irrung bis zu der heitern Höhe sieggekrönter glücklicher Liebe hinaufreicht, steht Junker Christoph von Bleichenwang. Trotz seiner adligen Abkunft gehört er augenscheinlich in den Kreis der gemeinen Naturen, welche Shakspeare hier, wie in Heinrich IV., Heinrich V. und Heinrich VI., im „Sommernachtstraum", in „Viel Lär-

men um Nichts", in „Verlorne Liebesmüh'n" und vielen andern Dramen der gebildeten Gesellschaft entgegen setzt, nur daß sie in „Was Ihr wollt" aus einem bloßen Beiwerk oder absichtlichen Gegensatz sich in einen wesentlichen, integrirenden Theil des Dramas verwandeln. Schon zwei Monate lang läßt der wackere Junker den Wein und das Rindfleisch des gräflichen Hauses seinen Ingrimm über die Hartherzigkeit der schönen Gebieterinn fühlen. Könnten wir seinem schlauen Kumpan nur glauben, so stände es um seine Sache noch keineswegs so schlecht: Ist er nicht ein so starker Kerl, als Einer in Illyrien? Rühmt ihm Junker Tobias nicht nach, daß er die Baßgeige spiele und drei Sprachen aus dem Kopfe rede? Aber leider, leider ist Tobias ein Schelm und ein Schmeichler. Christoph mag im Illyrischen stark genug sein, im Französischen hat er es noch nicht so weit gebracht, daß er pourquoi versteht, das Rindfleischessen hat seinem Witz geschadet; er will sich so wenig kräuseln, als das Haar, welches wie Flachs von einem Spinnrocken von dem leeren Kopfe herabhängt. Einen guten Einfall hat der Brave während des Stücks. Er merkt es richtig, daß Olivia Nichts von ihm wissen will. Aber diesen Lichtblick macht des Tobias Zureden sofort wieder unter einem dicken Nebel alberner Einbildung verschwinden. Sein Selbstgefühl hebt sich bis zu der etwas verschämten Aeußerung:

„Auch ich wurde einmal angebetet!".

Und des Kameraden sehr zeitgemäßer Rath: Er möge zu Bett gehen und sich Geld kommen lassen, kann den einmal erweckten Unternehmungsgeist nicht wieder dämpfen. Christoph hat es begriffen, „daß dies keine Welt ist, Tugenden

zu verbergen", er trachtet eifrig darnach, der Tanzkunst seiner stattlichen Beine gelegentlich durch einige Entrechats des Geistes zu Hülfe zu kommen und macht an den zierlichen Phrasen Viola's recht ersprießliche Studien. Aus den Sträußchen, welche der galante Vertreter Orsino's seiner Angebeteten zu Füßen legt, zieht er die „Düfte", um sie bei Gelegenheit auf die Königinn seines Herzens herabregnen zu lassen. Und wenn das Schicksal seiner Galanterie neidisch genug die Gelegenheit versagt, sich vor einem würdigern Publikum als dem seiner Zechbrüder und des schnippischen Kammerkätzchens zu bewähren, so erhält dafür der heroischere Theil seiner Reize vollen Raum sich zu entfalten. Wofür hätte er denn seine Zeit mit Fuchsprellen und Fechten hingebracht, wenn er es sich nehmen ließe, den unbärtigen Pagen des Herzogs, den voraussichtlich allem Kampfe abgeneigten „Nebenbuhler" zu fordern? Der Dichter nimmt hier die Gelegenheit wahr, einer von der Gesetzgebung vergeblich bekämpften Unsitte seiner Zeit mit den Waffen der ergötzlichsten Satire zu Leibe zu gehen. Schon in „Wie es Euch gefällt" sahen wir, was er von den stutzerhaften Raufbolden dachte, welche damals mit dem Geklirr ihrer Schwerter und ihren albernen Phrasen die „gute Gesellschaft" plagten, gegen welche Elisabeth und Jakob in England, Richelieu in Frankreich vergeblich mit äußerster Strenge einschritten, bis endlich die veränderte Richtung des Zeitgeistes der lästigen und albernen Mode ein Ende machte. Ein groteskes Spiegelbild dieses gespreizten Maulheldenthums, ein Seitenstück zu Probstein's Geschichte von der siebenmal zurückgeschobenen Lüge, giebt jene Ausforderung:

„Junger Mensch, was du auch sein magst, du bist nur ein Lumpenkerl. Wundre dich nicht und erstaune nicht in deinem Sinn, weshalb ich dich so nenne, denn ich will dir keinen Grund davon angeben. Du kommst zu Fräulein Olivia und sie thut vor meinen Augen schön mit dir. Aber du lügst's in den Hals hinein; das ist nicht die Ursache, weshalb ich dich herausfordere. Ich will dir beim Nachhausegehn aufpassen, und wenn du alsdann das Glück hast, mich umzubringen, so bringst du mich um, wie ein Schuft und ein Spitzbube. — Leb' wohl und Gott erbarm' sich einer von unsern Seelen! Er kann sich der meinigen erbarmen, aber ich hoffe ein Besseres, also sieh' dich vor. Dein Freund, je nachdem du ihm begegnest, oder dein geschworener Feind

Christoph von Bleichenwang."

Nachdem Galle und Gänsekiel so ihre Schuldigkeit gethan, bietet der brave, eifersüchtige Freier seinen Apfelschimmel als Preis des Friedens, sobald man ihm weis macht, daß der Gegner sich schlagen wolle. Aber kaum hat Cesario-Viola scheinbar aus Furcht den Schiffshauptmann im Stich gelassen, als er ihr nacheilt, um sie zu prügeln. Das neidische Schicksal führt ihm statt des Aals eine Schlange unter die Hände, er schlägt den Sebastian, wird augenblicks mit einer blutigen Krone bezahlt und bedenkt sich nun keinen Augenblick, eine Klage wegen Prügelei anzustellen, von Rechts wegen, denn was er gethan, dazu hat ja der Junker Tobias ihn angestiftet: Mit einem Wort, es ist der unzurechnungsfähige Lump auf Freiersfüßen, die albernste Karrikatur, welche impotentes Gelüsten und schel-

mische Rathgeber jemals aus einem stillen und gefräßigen Dummkopfe machten. Amor verschwendet keine Pfeile an ihn. Er prügelt ihn mit [illegible] Bogensehne aus seinem Gebiet und läßt ihn die Rechnungen seiner Kameraden bezahlen. — Ihm zunächst, aber doch ein gutes Stück höher unter den Märtyrern der komischen Muse steht der ehrbare, superkluge, salbungsvolle Malvolio, der gelbbeinige Storch, mit gekreuzten Kniegürteln prangend, der von den Weltkindern in den Schlingen der Eitelkeit gefangene und übel zugerichtete Diener des Herrn. Shakspeare zahlte in dieser unübertrefflichen Rolle den Puritanern die hämischen Angriffe heim, mit welchen sie schon damals das Theater, wie jede heitere Kunst, zu verfolgen begannen. Wie sehr er den Nagel auf den Kopf getroffen, davon kann man sich noch alle Tage ohne antiquarische Gelehrsamkeit überzeugen. Malvolio's Vettern sterben nicht aus, eben so wenig wie Tartuffe's augenverdrehende, glatthaarige Sippschaft. So lange das Fleisch mächtig ist, auch in den Kindern des Geistes, werden die Nachkommen des gottseligen, gezierten, an Einbildung krankenden Esels unser Zwergfell für das entschädigen, was die zahlreiche Familie des von Molière eingefangenen und seines Schafpelzes entkleideten Wolfes unserm Herzen zu leide thut. Denn, und es ist höchst wesentlich dies zu beachten, auch in dieser so höchst verführerischen Rolle ist Shakspeare dem höchsten Gesetz seiner dramatischen Kunst, dem Geiste des Maaßes und der Wahrheit, nicht einen Augenblick untreu geworden. Kein Parteihaß, kein ästhetischer noch moralischer Widerwille hat ihn verleiten können, seiner Satire etwas von dem Gifte zuzusetzen, dessen Wirkungen

sich mit der heitern Natur des Lustspiels nimmer vertragen; er muthet uns nicht zu, wie sein französischer Kollege, über einen durchtriebenen, verschmizten, höchstgefährlichen und ruchlosen Schurken zu lachen, über einen Schurken, der zuletzt alle ehrlichen Leute des Stücks in den Sack gesteckt hat, in welchen nur die Allgewalt der königlichen „Gnade" ein Loch macht. Malvolio fröhnt nicht heimlichen Lastern, während er Tugend predigt. Er ist nüchtern, verständig, berufstreu, Olivia kann ihm mit vollem Rechte vertrauen und entzieht ihm selbst während des Paroxysmus der Thorheit nicht ihre Theilnahme. Shakspeare verschmäht es offenbar, die wirklich guten Seiten seiner puritanischen Gegner zu verdächtigen, während er ihre Thorheit dem homerischen Gelächter des „lustigen" England Preis gab. Aber freilich, diese Thorheit wird in keiner Weise geschont. Die Malvolio's aller Zeiten sind eben gezierte, nüchterne Esel, die mit ihrer Tugend Staat machen, weil sie fühlen, wie schwach es mit ihrem Witze bestellt ist.

„Vermeinst du, weil du tugendhaft seiest, solle es in der Welt keine Torten und keinen Wein mehr geben?"

In diesen Worten des Junker Tobias ist der vollständigste Text gegeben zu einer Fastenpredigt gegen diese ungesalzenen Schufte, vorausgesetzt, daß sie eine Predigt verdienten. Aller Welt die Kuchen verbieten, wenn sie selbst Zahnschmerzen haben und den Wein, wenn's ihnen im Magen oder im Kopfe nicht recht ist, das war von je ihre Parole. Und wenn's nur dabei sein Bewenden hätte! Aber nun unterstehe sich Einer, einen Witz zu machen, den so eine

hölzerne Säule der Kirche nicht versteht und er möge sich auf das Schicksal des klugen Narren Feste gefaßt machen:

„Ich wundre mich, wie Euer Gnaden an solch einem ungesalzenen Schuft Gefallen finden können. — Auf meine Ehre, ich halte die vernünftigen Leute, die über diese bestallten Narren so vor Freuden krähen, für nicht besser, als für die Hanswurste der Narren!"

So pflegt der geistlose Hochmuth dem Humor gegenüber sich aus der Sache zu ziehen. Aber leider nicht immer trifft er auf eine Olivia, die ihm seine Stellung anweist in den goldenen Worten:

„O, ihr krankt an der Eigenliebe, Malvolio, und kostet mit einem verdorbenen Geschmack. Wer edelmüthig, schuldlos und von freier Gesinnung ist, nimmt diese Dinge für Vögelbolzen, die ihr als Kanonenkugeln ansehet."

Und mit der lächerlichen Seite solcher Pedanten geht leider ihre gefährliche Hand in Hand. Ihr geistlicher Hochmuth macht sie nur zu häufig zu Denunzianten von Profession. Es ist ordentlich, als ob Tadel und Strafe, welche Andre treffen, sie erst zum Vollbewußtsein ihrer Vortrefflichkeit bringen. So bringt Malvolio ganz unberufener Weise den Schiffshauptmann zur Haft, welcher Viola gerettet, er hat sich an Fabio's Fuchsprellen den Fuchsschwanz-Orden verdient, im Hause spielt er den Aufpasser, den Zuträger und hat sich dafür denn auch des gründlichsten, allgemeinen Hasses zu erfreuen.

Um nun solche Stockfische in seine Netze zu locken,

wandte Amor von je nur einen, nie versagenden Köder an. Für die widerliche Sinnlichkeit des Tartuffe fehlt ihnen in der Regel das Temperament und die Kraft, aber noch nie widerstanden sie den Lockungen des Dünkels und der Gewinnsucht. Es könnte auf den ersten Augenblick scheinen, als hätte Shakspeare in der Zeichnung des phantastisch-lächelnden, in den gelben Strümpfen einher stolzirenden Gecken sich bis an die äußerste Grenze der Freiheit des Lustspieldichters bedient. Aber man darf nur ein wenig Gelegenheit gehabt haben, in diesen Kreisen sich umzusehen, um sich zu überzeugen, daß alle wesentlichen Züge des Bildes mit vollständiger Treue der Natur abgelauscht sind. Es ist mir, als sähe ich ihn noch heute, einen Malvolio meiner frühern Bekanntschaft, wie er mit seinem kostbaren Ringe spielte, gegen Bekannte und Untergebene die Stirn runzelte, gegen die, vor denen er sich nicht fürchtete, seine Grobheit, seine Langweiligkeit aber gegen Alle verdoppelte, wie er sein Sonderlings-Betragen durch Staatsgespräche würzte, in Gegenwart seiner Auserwählten Amor und alle Grazien durch sein Lächeln verjagte, und schließlich auf eine Weile den Verstand verlor, als seine, bei aller Frömmigkeit nicht ganz unwitzige Olivia ihm Hoheit und Reichthum, zunebst ihrer niedlichen Person nicht zuwerfen mochte. Es ist auch vollkommen in der Ordnung, daß Malvolio aus seiner Erfahrung nicht das Mindeste lernt, daß er den beleidigten Biedermann spielt und mit Rachedrohungen gegen „die ganze Rotte" die Bühne verläßt. Denn jeden lehrt die Erfahrung, nur nicht den geistlosen Hochmuth, welchem die Ueberzeugung von der eignen Vortrefflichkeit nicht Resultat, son-

dern Ausgangspunkt und Voraussetzung ist für alles Denken und alles Empfinden. Als drittes Schlachtopfer des erzürnten Herzensbezwingers kommt dann Tobias an die Reihe, der in's Grobe gearbeitete Falstaff, welcher dem würdigen Ritter von Eastcheap nur leider in den Gaben des Witzes reichlich zurückzahlt, was er an Taille und Courage etwa vor ihm voraus haben sollte. Vollkommen theilt er mit Sir John die Philosophie des Hechts in Sachen des Gründlings. Christoph von Bleichenwang ist ihm eine Domäne von so einträglichem und willigem Boden, als der dicke Ritter sie in dem zum Friedensrichter beförderten „Universitätsfreunde“ nur immer fand, aber über gröbliche Verspottung des kläglichen Gesellen bringt es sein Mutterwitz nicht hinaus. Die plumpe Unverschämtheit, die Poesie des Rülpsens und die Kraftsprache des betrunkenen Lallens muß ihm der reizenden Nichte gegenüber die Stelle des Witzes und der Gründe mitsammen vertreten. Und nachdem er das ganze Stück hindurch über andre Leute gelacht hat, zahlt er am Schlusse, durch Sebastian zerbläut und von Maria geheirathet, die Zeche für die ganze Gesellschaft. Wir fürchten sehr (oder sagen wir lieber im Interesse der gedeihlichen Kinderzucht, wir hoffen es), aus der häßlichen Larve des trunksüchtigen Junkers wird sich eines schönen Morgens der gehörnte Hirschkäfer des zahmen Ehemanns gar stattlich entwickeln. Der Narr könnte doch Recht behalten mit seiner Vermuthung:

„Wenn Junker Tobias das Trinken lassen wollte, so wärst du (nämlich Maria) so eine witzige Tochter Eva's, wie eine in ganz Illyrien.“

Damit sind wir nun an die Grenze gelangt, wo die gewöhnlichen, zum Theil sehr gewöhnlichen Personen des Stücks sich mit der guten Gesellschaft berühren: doch lange nicht an's Ende der Ränke und Schliche, durch welche Cupido die Menschenkinder dahin bringt, von seinem berauschenden Tranke zu nippen und in ihrer Trunkenheit sich zu Märtyrern zu machen für die Lachlust der augenblicklich gesunden Schicksalsgenossen.

Im Mittelpunkte der bevorzugten Gesellschaft, in welche wir nun treten, erblicken wir die stattliche Gestalt des Herzogs (oder wie er abwechselnd genannt wird) des Grafen Orsino. — Olivia weiß:

„Daß er von edlem Stamm', von großen Gütern
In frischer, fleckenloser Jugend blüht;
Geehrt vom Ruf, gelehrt, freigebig, tapfer,
Und von Gestalt und Gaben der Natur
Ein feiner Mann."

So scheint er gegen die Schelmstreiche, welche die Liebe einem Christoph, einem Malvolio, einem Tobias spielt, vollkommen gesichert. Wie könnte sein edler, gebildeter Geschmack anders als passend wählen, und welches Weib wird die Liebe eines solchen Freiers zurückweisen? Gleichwohl sehen wir ihn von Anfang bis zu Ende in der zweideutigen Lage des verschmähten Bewerbers, mit dem kein Mensch das mindeste Mitleid hat, von der stolzen Schönen, die seinen vermeintlichen Pagen und unbärtigen Liebesboten ihm vorzieht, bis herab zu dem Narren, welcher herausspricht, was die Uebrigen denken. Und zwar von Rechtswegen, denn seine Liebe, begünstigt wie sie erscheint durch alle Gaben

des Glücks und der Natur, sie entbehrt des unwiderstehlichen Zaubers, durch den Amor seine schönsten Siege erringt. Der überreizten Phantasie ist sie entsprossen und den Launen des trägen Genusses; sie hat ihre Wurzeln nicht herab getrieben in jene geheimnißvollen Tiefen des Herzens, in welchen die heilige Quelle des Lebens entspringt, und darum kann sie auch weder Leben bezwingen, noch Leben erwecken.

„O, da zuerst mein Aug' Olivien sah,
Schien mir die Luft durch ihren Hauch gereinigt;
Den Augenblick ward ich zu einem Hirsch
Und die Begierden, wie ergrimmte Hunde,
Verfolgen mich seitdem."

Indem Orsino so die Entstehung seiner Liebe schildert, spricht er zugleich ihr Urtheil. Es ist eine bedenkliche Sache um jenen „heiligen Götterstrahl, der in die Seele schlägt und trifft und zündet", und Shakspeare's Liebesgeschichten gewinnen ganz unendlich dabei, daß der Dichter um den conventionellen Aberglauben an die Göttlichkeit und Unwiderruflichkeit dieser plötzlichen Regungen des erhitzten Bluts sich im Geringsten nicht kümmert, sondern sie eher als Vorläufer der wahren und ächten Leidenschaft, als eine Art Kinderkrankheiten der Liebe auffaßt. Findet doch selbst Romeo seine Julia erst, als er sich in seinen Mondscheinschwärmereien für Rosalinde der ersten phantastischen Grillen entledigt hat! Daß es mit Orsino nicht anders werden wird, bleibt dem aufmerksamen Beobachter nicht lange verborgen und Olivia's Grausamkeit erscheint bei näherem Zusehen lediglich als natürliche Folge des geringen Vertrauens, welches jenes Strohfeuer ihr einflößte. Das Benehmen des

Herzogs, ganz wie seine Stimmung, ist durchaus nicht das eines Mannes, welcher ein hohes Ziel ernstlich verfolgt. Wir wollen es nicht eben urgiren, daß er Allen, die es hören wollen, von seinem Liebes-Unglück die Ohren vollseufzt. Männern ist in solchen Lagen das Geheimniß bekanntlich nicht in dem Grade Bedürfniß als Frauen, wenn auch hier der Redseligkeit jedenfalls eine Grenze gesteckt ist, welche der Herzog weit überschreitet. Viel bedenklicher sind schon die künstlichen Reizmittel, die ihm fast mehr am Herzen zu liegen scheinen, als die Erreichung des Ziels. Statt mit männlicher Entschlossenheit weiblicher Laune entgegen zu treten und Alles an Alles zu setzen, zieht er sich auf weiche Blumenmatten unter schattende Lauben zurück und füttert sein hungriges Verlangen mit schmachtend süßer Musik. Wer jemals in heftiger wirklicher Leidenschaft auf Widerstand stieß, wird wissen, daß dem gesunden Manne alsdann Percy's Urtheil über Musik weit näher liegt, als das des Orsino. Die glückliche, oder die hoffnungslos resignirte Liebe mag sich in Tönen berauschen; die in frischem Schmerz mit den Verhältnissen ringende flieht solche Aufregungen, wie Salz in der Wunde. Dem entspricht denn auch Orsino's Abneigung gegen alle energische und zerstreuende Beschäftigung. Er selbst scheint seinen launenhaften Wankelmuth dunkel zu fühlen:

„Denn, Knabe (sagt er zu Viola) wie wir uns auch preisen mögen,
Sind uns're Neigungen doch wankelmüthiger,
Unsicherer, schwanker, leichter her und hin,
Als die der Frauen.“

Und der Narr trifft den Nagel auf den Kopf, indem er sich mit den Worten verabschiedet:

„Nun, der schwermüthige Gott beschirme dich, und der Schneider mache dir ein Wamms von Schillertaft, denn dein Gemüth ist ein Opal, der in alle Farben spielt! Leute von solcher Beständigkeit sollte man auf die See schicken, damit sie alle Dinge treiben und nach allen Winden steuern müßten, denn wenn man nicht weiß, wohin man will, so kommt man am weitesten."

Diesem schwankenden, unkräftigen Zustande seines Gemüths ist denn auch die Art seiner Werbung vollkommen entsprechend. Seine Liebe ist weithin nicht das Bild, jener Herz und Leben aussaugenden Gluth, welche Viola ihm schildert:

„Sie sagte ihre Liebe nie,
Und ließ Verheimlichung wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen.
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermuth
Saß sie, wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?"

Und so hat denn seine Werbung auch Nichts gemein mit jener so ausdauernden als ungestümen, heißen und unwiderstehlichen Sprache des Herzens, die in Viola's Munde auf Olivia so zauberisch wirkt:

„O, liebt' ich euch mit meines Herren Gluth,
Mit solcher Pein, so todesgleichem Leben,
Ich fänd' in eurem Weigern keinen Sinn,
Ich würd' es nicht versteh'n.
Ich baut' an eurer Thür ein Weidenhüttchen,
Und riefe meiner Seel' im Hause zu,

Schrieb' fromme Lieder der verschmähten Liebe,
Und sänge laut sie durch die stille Nacht.
O, ihr solltet mir
Nicht Ruh' genießen zwischen Erd' und Himmel,
Bevor ihr euch erbarmt."

Statt dessen sendet Orsino seinen Pagen, der Beredtsamkeit des Botschafters seine Sache vertrauend. Und so muß er es sich denn gefallen lassen, daß man der Geliebten erzählt, er liebe sie

„Mit Thränenfluth der Anbetung, mit Stöhnen,
Das Liebe donnert, und mit Flammenseufzern."

Er hat zuletzt noch von Glück zu sagen, daß die Gefälligkeit der dramatischen Muse seine Thorheit zu seinem Besten wendet und den schönern, werthvollern Besitz ihm mühelos giebt, während er thatlos dem unerreichbaren nachseufzt.

Ueber Olivia können wir kürzer sein. Sie ist augenscheinlich das weibliche Gegenbild des launigen phantastischen Herzogs. Schön, jung, reich, verständig, wie er von tiefem Gefühl und doch den Anforderungen des Lebens vollkommen gewachsen, scheint sie recht eigen für diese Verbindung geschaffen. Zudem trifft die Werbung sie in jenem gefährlichen Zustande der Vereinsamung, des Grames um nahe, geliebte Verwandte, der schon so manchem Freier den Zugang zu stolzeren Herzen gebahnt hat. Aber es ist, als fühlt sie der Neigung des Herzogs an, daß dies so schnell und rauchig aufflackernde Feuer des rechten Brennstoffes entbehre. Sie weist ihn zurück, um unmittelbar darauf in dieselben, ja in weit ärgere Verirrungen zu stürzen. Von der ersten Begegnung mit Viola an, erinnert ihr maaßloses,

leidenschaftliches Benehmen in manchem Zuge an Phöbe in „Wie es Euch gefällt“, die auch das Schicksal der Liebe zu einem verkleideten Mädchen mit ihr theilt.

„Ein höchst zerstreuender Wahnsinn in mir selbst,
Verbannte seinen (nämlich des Malvolio) ganz aus meinem Geist,“

so schildert sie ihren Zustand selbst nach der glücklichen Lösung. Und es bedarf in der That aller Güte des Schicksals und des Dichters, um die von ihr angestiftete Konfusion zu glücklichem Ende zu führen.

So treibt denn die sinnbethörende Liebe ihr neckisches Spiel mit Klugen und Thoren; es könnte den Anschein gewinnen, als wäre das ganze Stück eine Beispielsammlung zu dem alten Spruch, daß Verliebte den Wahnsinnigen gleich zu achten, hätte der Dichter nicht in den Kerngestalten Viola's und Sebastian's es zur Anschauung gebracht, wie ein klarer Kopf und ein gesundes Herz auch auf diesem stürmischen Meere keineswegs das Steuer verlieren. Viola namentlich ist eines der Lieblingskinder der Shakspeare'schen Muse, aus der Familie der Rosalinde, Porcia, der Imogen, aber sinniger und weicher, als die beiden ersten, und der letztern an elastischer, unverwüstlicher Lebenskraft und sprudelndem Humor überlegen. Ein warmer, erquickender Frühlingshauch weht von dieser so idealen und doch so unendlich wahren und natürlichen Gestalt durch jede Scene, in der sie sich zeigt. Und als fühlte der Dichter, daß dies köstliche Juwel keine Unebenheit, keine rauhe Stelle ertragen könne, so wandte er hier auf die sorgfältige Ausarbeitung alles Einzelnen, auf die Motivirung jeder Handlung, jedes

Worts eine selbst bei ihm überraschende Sorgfalt. Wir leben uns in die doch so seltsamen und außergewöhnlichen Verhältnisse ihrer Stellung ordentlich mit ihr ein und verlieren über der substanziellen, lebenskräftigen Wirklichkeit der Person ganz die Neigung, uns über die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit der Ereignisse den Kopf zu zerbrechen. Gleich die Thatsache ihrer Verkleidung wird, wie schon oben angedeutet, durch ihre gefährliche hilflose Lage vollkommen gerechtfertigt. Im Dienste des Herzogs gewährt sie durch entschlossene Bekämpfung einer tiefen und wahren, aber wenig hoffnungreichen Liebe, ein wahres Gegenbild gegen das maaßlose, zerflossene und dabei so unkräftige Wesen der Andern. Ich sagte absichtlich „wenig hoffnungsreich", denn daß sie gar keine Hoffnung haben sollte, mag ich den Auslegern nicht glauben. Das Hohle und Phantastische in des Herzogs Neigung für Olivia ist ihr von vornherein nicht entgangen und es ist augenscheinlich, daß sie von dieser Beobachtung frischweg die Vollmacht entlehnt, bei Ausführung ihrer Sendung dem Schicksal etwas unter die Arme zu greifen. Oder würde der Herzog sich vielleicht geschmeichelt fühlen, wenn er hörte, wie sie von seinen „donnernden Seufzern" spricht, von seinem Stöhnen und der Thränenfluth seiner Anbetung? Selbst jene Wendung:

„Ich fänd' in eurem Weigern keinen Sinn,
Ich würd' es nicht verstehn!"

und die ganze feurige Schilderung der ächten, unwiderstehlichen Liebeswerbung, sie sind ja offenbar sehr mäßig bemäntelte Anklagen gegen den Herzog, der von dem Allen

das Gegentheil thut. Und, offen gestanden, weit entfernt hier einen Flecken auf Viola's Charakter werfen zu wollen, finde ich diesen Zug mädchenhafter Schlauheit unendlich wahrer und natürlicher, als die sentimentale, willenlose Ergebung in ihr Schicksal, die man ihr gewöhnlich andichtet. Wie alle diese markigen, durch und durch gesunden Frauengestalten der Shakspeare'schen Dramen und Lustspiele, besitzt sie Geistesgegenwart, und, das durchaus unweibliche Blutvergießen ausgenommen, auch Entschlossenheit in nicht geringem Grade. Als Malvolio sie mit dem Ringe überrascht, entschlüpft ihr keine Sylbe, welche Olivia vor dem albernen Menschen compromittiren könnte. Ihr ganzes Benehmen nach dem Schiffbruch ist das Werk eines fast männlichen Muthes; aber ächt weiblich oder sagen wir ächt menschlich ist wieder ihre Entgegnung, als der Schiffshauptmann, sie für Sebastian haltend, sein Geld fordert und schwarzen Undank ihr vorwirft:

„Ich hasse Undank mehr an einem Menschen
Als Lügen, Hoffahrt, laute Trunkenheit,
Als jedes Laster, dessen starkes Gift
Das schwache Blut bewohnt."

Und wie ihr Bruder Sebastian Gestalt und Züge mit ihr theilt, so zeigt seine geistige und gemüthliche Erscheinung gegen die ihrige gehalten nur den Unterschied des Geschlechts, nicht der Person. Wie Viola in ihrer Verkleidung den Herzog, gewinnt er den Schiffshauptmann auf den ersten Blick, mit der starken Anziehungskraft edel gearteter und unverdorbener Jugend auf Alle, welche in spätern Jahren sich geistige Frische bewahrten. In Olivia's Gunst dringt

er rasch zum Siege vor, auf dem Wege, den ihm die Schwester gebahnt, ohne es zu wollen oder zu wissen. Sein abenteuerliches Verhältniß zu der schönen, sich ihm förmlich antragenden Frau bleibt von dem Schein des Lächerlichen vollkommen befreit, denn es wird durch eine wahre und starke Empfindung hinweg getragen über die kleinen Fragen und Verhältnisse, innerhalb deren allein das Komische gedeihen mag. So bilden die beiden herrlichen Zwillings-Geschwister so recht den geistigen Mittelpunkt, ich möchte sagen die Normalhöhe des Ganzen, von der aus der Blick für die wunderlichen Krankheitserscheinungen der moralischen Welt seinen Maaßstab gewinnt und die der ausschließlichen Beschauung des Einseitigen entspringende Verwirrung vermeidet. Der Narr Feste endlich, weit mehr in die Handlung verflochten, als Probstein oder ein andrer seiner Kumpane (den im Lear etwa ausgenommen), zeigt uns den gewerbsmäßigen Clown, den wohlbestallten Lustigmacher im Vollbesitz seiner Künste, aber dem harmlos-heitern Charakter des Stückes entsprechend, durchaus ohne das scharfe Salz der Satire, das man in dem Probstein des tendenziösen „Wie es Euch gefällt“ so deutlich heraus schmeckt. Seine Aufgabe ist es vielmehr, durch sinnreiche Einfälle und harmlose Neckereien die stockende Unterhaltung zu würzen, wobei es ihm denn freilich unbenommen bleibt, sich die handelnden Personen genau anzusehen und ihnen gelegentlich im Scherz seine wahre Meinung zu sagen. Aber auch dies thut er nur mit größter Vorsicht, und was wohl zu merken, er redet von Niemand schlecht hinter dem Rücken. So ist

er seiner schwierigen Stellung vollkommen gewachsen und verdient das Lob Viola's:

„Der Bursch ist klug genug, den Narr'n zu spielen,
Und das geschickt thun, fordert einigen Witz.
Die Launen derer, über die er scherzt,
Die Zeiten und Personen muß er kennen
Und wie der Falk auf jede Feder schießen,
Die ihm vor's Auge kommt. Dies ist ein Handwerk
So voll von Arbeit, als des Weisen Kunst.
Denn Thorheit, weislich angebracht, ist Witz;
Doch wozu ist des Weisen Thorheit nütz?"

In diesem Sinn darf er denn seinem Fräulein auch wohl sagen: Cucullus non facit monachum, Mein Gehirn ist nicht so buntscheckig, als mein Rock. In den schärfsten Gegensatz tritt er natürlich gegen den personificirten nüchternen Hochmuth des Malvolio. Es würde jenem Urbilde des ungenießbaren Pedanten ja ein wesentlicher Zug fehlen, wenn er Spaß verstände, wenn er Vögelbolzen nicht regelmäßig als Kanonenkugeln ansähe, sobald sie seine werthe Person treffen. Er könnte es sich ad notam nehmen, was Olivia von dem Narren sagt:

„Ein privilegirter Narr verleumdet nicht, wenn er auch Nichts thut, als verspotten."

So ist denn auch das von Malvolio vertretene Princip das Einzige, gegen welches Feste ernstlich Front macht. Seine Bemerkungen über das schillertaftne Wamms des Herzogs und über Olivia's krankhaft phantastische Trauer sind durchaus gutmüthiger Art; er erlaubt sich sonst auch keine Satire gegen Klassen und Stände, es sei denn, man wollte es ihm

anrechnen, daß er Narren und Ehemänner mit Sardellen und Heringen vergleicht. Aber als es gilt, den hochmüthigen Haushofmeister zu foppen, den Pietisten, welcher den Mantel nach dem Winde dreht und mit dem Wein und dem Kuchen auch die witzige Narrheit verbannen möchte, da entwickelt er alle seine Talente und erlaubt sich zum ersten und einzigen Mal einen scharfen Schuß gegen ernste und gefährliche Leute:

„Ich wollte, ich wäre der Erste, der sich in einem solchen Mantel verstellt hätte,“

so meint er, als er des „Ehr'n Mathias“ Ornat anlegt. Die Stelle ist um so auffallender, da die ganze Verkleidung für die Handlung durchaus unnöthig ist, wie später Maria auch ausdrücklich sagt. Es mag beiläufig bemerkt werden, daß der Narr während der ganzen Beschwörungs-Scene den salbungsvollen Ton der puritanischen Geistlichen nachahmt, während der Priester, welchem Olivia ihr Schicksal anvertraut, offenbar als katholischer Mönch zu denken ist: ein weiteres Zeichen für den instinctartigen Widerwillen Shakspeare's gegen die ganze frömmelnde und augenverdrehende puritanische Richtung, welche bald nach seinem Tode seine Meisterwerke, mit aller andern Lust des alten fröhlichen England auf die Proscriptions-Liste setzte, und deren Thorheit es verschuldete, daß England erst durch den Pfuhl der vollkommen entsittlichten Komödie der Restaurations-Zeit den Weg zu seinem Shakspeare zurück finden konnte. Jenem harmlosen Charakter des Feste entspricht endlich wesentlich seine musikalische Ader. Wie die gröbern Clowns den derben Mutterwitz des einfachen Volkes, so vertritt er

in seinen einfach rührenden Weisen das tiefe, poetische Gefühl der alten Zeit, das in den heiligen Tönen des ächten Volksliedes wunderbar ergreifend wie eine Stimme aus dem Vaterhause hinüberklingt in den Lärm des Kulturlebens. Wie hat das Herder empfunden, als er seine Schilderung des Volksliedes (in der Einleitung zu den Stimmen der Völker) mit den Worten des Herzogs begann:

„Komm' Bursch', sing' uns das Lied von gestern Abend.
Gieb Acht, Cesario, es ist alt und schlicht.
Die Spinnerinnen in der freien Luft,
Die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben,
So pflegen sie's zu singen; 's ist einfältig
Und tändelt mit der Unschuld süßer Liebe
So wie die alte Zeit."

Das sind die süßen Weisen, welche den Gram des Herzens lindern,

„Mehr als gesuchte Wort' und luft'ge Weisen,
Aus dieser raschen wirbelfüß'gen Zeit!"

Sie verhalten sich zu den Couplets unserer neuesten berlinisch-französischen oder französisch-berlinischen Lustspiele wie menschliche Freude zu „jottvollem Amüsement." Ueber das Stück aber gießen sie eine Fülle ächten, zum Herzen sprechenden Wohllautes aus, einen ruhig heitern Grundton der Stimmung, der ganz wesentlich beiträgt zu dem wahrhaft erquickenden Eindruck, welchen diese Perle unter den Lustspielen „des süßesten Shakspeare" auf nur noch nicht ganz verbildete Herzen niemals verfehlen wird.

Achte Vorlesung.

Die lustigen Weiber von Windsor.

Geehrte Versammlung!

Die älteste Ausgabe dieser „höchst ergötzlichen und trefflich witzigen Komödie von Sir John Falstaff und den lustigen Weibern von Windsor" erschien, ohne Genehmigung des Dichters, im Jahr 1602.[1] Im Londoner Buchhändlerregister ist sie schon am 18. Januar 1601 verzeichnet, wie denn auch der Titel jener ältesten Ausgabe bereits mehrerer Aufführungen Erwähnung thut. Dagegen finden die „lustigen Weiber" sich nicht in dem Meres'schen Verzeichniß Shakspeare'scher Stücke aus dem Jahr 1598 und es sind also genügende äußere Gründe vorhanden, als Zeit der Abfassung die Jahre 1599 oder 1600 anzunehmen. Eben dahin verweist uns auch die Betrachtung der Form und des Inhalts. Wir befinden uns mitten in einem Kreise alter Bekannten aus Heinrich IV. und aus dem 1599 abgefaßten Heinrich V. Die Tradition will sogar wissen, daß Elisabeth, entzückt von

der Prachtgestalt des feisten Ritters, sich ausdrücklich einen verliebten Falstaff bei dem Dichter bestellt habe, und daß dieser der Aufgabe in 14 Tagen genügte:[2] eine nicht gerade unglaubliche Sache, wenn man Shakspeare's wunderbare Frische und Fruchtbarkeit in jener reichsten Zeit seines Wirkens in Erwägung zieht, so wie die vielfachen, offenbar ganz frischen Anklänge aus den beiden Historien und das fast durchgängige Vorwalten einer bequemen, an die komischen Scenen Heinrich's IV. und Heinrich's V. schlagend erinnernden Prosa. Durchweg in Blankversen sind nur die Liebesgespräche Fentons mit Anne Page geschrieben (III, 4, V, 5) ferner Fentons Verabredung mit dem Wirth (IV, 6) und das Komplot, welches die beiden Windsor-Ehepaare gegen Falstaff schmieden (IV. 4). Außerdem wird hie und da eine Schlußsentenz in Versen gesprochen; Pistol trägt seine Renommistereien durchweg in den schwülstigen, travestirten Tragödienphrasen vor, die uns aus seinen Leistungen in Heinrich IV. und Heinrich V. im Gedächtniß sind, und die Elfenscene im fünften Akt ist in gereimten, größtentheils fünffüßigen Jamben geschrieben. Alle diese metrischen Unterbrechungen verschwinden jedoch gegen die Massen der Prosa dieses ungewöhnlich umfangreichen und breit ausgeführten Lustspiels, in welchem zwei Hauptintriguen und zwei episodisch eingeflochtene Nebenhandlungen sich zu einem überaus heitern, lebensfrischen und bunten aber wunderlich zusammengestellten und auf den ersten Blick fast überladenen Festkranze der komischen Muse zusammen flechten. Den breitesten Raum füllt der galante, mehr kühne als glückliche Feldzug Falstaffs gegen die beiden ebenso rechtschaffenen als

lustigen Bürgerfrauen, nach welchen das Stück genannt ist: eine derb-komische Persifflage eigennütziger und abgeschmackt-unverschämter Liebeswerbung, in einzelnen Zügen an den Pecorone des Giovanni Fiorentino erinnernd, so wie an die „lovers of Pisa“ in Tarleton's „News out of Purgatorie“, doch hauptsächlich wohl von Shakspeare's eigener Erfindung. Falstaff, geniert durch den beständigen Conflict zwischen der Leistungsfähigkeit seiner durstigen Kehle und der seiner Börse, beschließt, seine neu aufgefrischte Rcouterehre wieder einmal „in sein Bedürfniß zu hüllen“ und seine Finanzen auf Kosten zweier wohlhabender Bürger von Windsor zu ordnen. Er hat vernommen, daß in beiden Häusern die nicht mehr jungen aber noch stattlichen, rüstigen Frauen den Schlüssel zum Geldkasten führen und beschließt, sie zu seinem Ost- und West-Indien zu machen und gleichzeitig nach beiden Handel zu treiben. Durch Frau Fluth's und Frau Page's freundliche und unbefangene Gastlichkeit ermuthigt, macht er sich mit cavaliermäßigem Uebermuthe an's Werk. Gleichlautende Liebesbriefe werden an beide Adressen expedirt. Sofort zwischen den nicht im Geringsten verliebten Freundinnen ausgetauscht, steigern sie den Unwillen der so gröblich gefoppten Frauen zu dem Entschluß exemplarischer Rache. Falstaff geht dreimal hinter einander in die Falle. In die Themse geworfen, geprügelt, schließlich öffentlich beschimpft und zum Kinderspott, zur Fabel der Stadt und des Hofes gemacht, büßt er am Leibe, Beutel und Namen seine cavaliermäßige Verachtung bürgerlichen Rechts und weiblicher Rechtschaffenheit. Aber er ist keineswegs der Einzige, auf dessen Kosten der Dichter uns lachen macht. Neben der cavaliermäßigen

Parodie verliebten Beginnens zeichnet er eine ganze Galerie spießbürgerlicher Versündigungen gegen die Rechte wahrer, naturgemäßer Liebe. Nicht viel erbaulicher als Frau Page von dem beutelustigen Falstaff, wird ihre Tochter von Schmächtig umworben, dem halb blödsinnigen Vetter und Schützlinge unsers alten Bekannten, des Friedensrichters Schaal. In dem Herzen des Vaters tragen Geld und Rang des Freiwerbers es über jede andere Rücksicht davon, und da seine Frau in den Handel nicht willigen mag, soll die Tochter sich zu einem Betrug hergeben, damit hinter ihrem Rücken der Plan des Vaters zur Ausführung komme. Aber auch Frau Page's Weigerung wurde keinesweges durch Achtung vor den Menschenrechten ihrer Tochter dictirt. Sie protegirt nun einen andern Freier, nicht so albern als Schmächtig, aber doch auch ein lächerliches Original, und, was die Hauptsache, über sein wahres Verhältniß zu Anna durch seine Eitelkeit nicht weniger verblendet, als jener. Auch sie gedenkt durch scrupellose Intrigue ihren Willen durchzusetzen, und darüber fällt der Kampfpreis denn dem ästhetisch und sittlich berechtigten dritten Bewerber zu, dem von dem Mädchen erwählten und ihrer würdigen Geliebten. Dieselbe lustige Maskenscene, welche an Falstaff die poetische Gerechtigkeit so nachdrücklich übt, sie läßt auch die andern Frevler an den Rechten der Liebe in die Grube fallen, die sie sich selbst gegraben, und führt die Intrigue zum heitersten, durch ächten Humor gewürzten Schluß. So wäre denn die Handlung eines weit angelegten und künstlich verschlungenen Lustspiels vollständig vorhanden. Aber sie genügte diesmal noch nicht dem fast in überreicher Fülle sprudelnden Humor des Dich-

ters. Auf dem ohnehin bunten und gestaltenreichen Gemälde mußte sich noch Raum finden für eine dritte, auf die Hauptfabel sich nur sehr äußerlich beziehende Gruppe. Dem französischen Doctor, welchen Frau Page sich zum Schwiegersohn wünscht, stellte der Dichter den Bundesgenossen des Hausherrn gegenüber, den wallisischen Pfarrer, Sir Hugh Evans. Des Doctors sprudelnder Jähzorn führt einen Ehrenhandel herbei, in dessen Verlauf sie, Dank der Vorsorge des lustigen Wirths zum Hosenbande, statt der eigenen Köpfe nur des Königs Englisch zerhacken; eine Beschäftigung, die sie dann alle fünf Akte hindurch mit solcher Virtuosität und solchem Erfolge fortsetzen, daß die rühmende Erwähnung ihrer „mannigfaltigen und ergötzlichen Humore“ auf dem Titel der alten Quartausgabe als eine gar wohl verdiente erscheint. Endlich müssen noch drei „deutsche Diebsbrüder“ herbei, um dem schlauen, superklugen Wirth mit seinen Pferden und mit der Zeche davon zu gehen, wie „drei Doctor Faustusse“, und auch über die innere Geschichte und endliche Auflösung des Falstaff'schen Gefolges erhalten wir ausführliche Auskunft. Wir haben ein buntes Durcheinander von zum Theil nur lose verbundenen Scenen vor uns, ein Stück, dessen massenhafte, beinahe überladene Handlung fast ein augenblickliches Zurücksinken Shakspeare's in die niedern Regionen der von ihm längst verlassenen Intriguen-Komödie andeuten könnte, wenn seine unvergleichliche Kunst der Charakteristik nicht gerade hier fast Scene für Scene die glänzendsten und überraschendsten Triumphe feierte. In der That ist ganz vorzugsweise auf dieser Seite das Geheimniß der unwiderstehlichen Wirkung zu suchen, welche die

„lustigen Weiber“ von jeher ausgeübt haben, und die selbst in dem ihnen entnommenen Operntext nicht gänzlich verloren ging. Die eingehende Beobachtung des Kenners findet hier ihre Rechnung nicht weniger, als die naive Lachlust eines Sonntag-Publicums. Es lohnt wahrlich der Mühe, den Intentionen des Dichters in dieser genialen Charakterstudie mit einiger Sorgfalt zu folgen und aus dem wahrhaft verschwenderischen Reichthum der über alle Scenen ausgeschütteten ergötzlichen und charakteristischen Züge die fast durchweg typischen Gestalten des Lustspiels zusammen zu setzen. Es wird dabei an Gelegenheit nicht fehlen, in den sittlichen und künstlerischen Anschauungen gerade seiner schönsten Jahre uns immer besser zurecht zu finden und auf Manches bei Betrachtung der gleichzeitigen Werke, namentlich aber der mehrfach erwähnten Historien Angedeutete tiefer eingehend zurück zu kommen.

Im Mittelpunkte des Bildes steht ohne Frage Falstaff, mit seiner wohlbekannten Umgebung. Sein Auftreten in den „lustigen Weibern“ ist etwa als eine Episode aus jenem Spätsommer seines Glücks und seiner Respectabilität zu betrachten, dessen Sonne seit der Schlacht von Shrewsbury seine alten Tage beleuchtete. Sorgfältige Einhaltung des historischen Zusammenhangs ist von dem Dichter in Stücken ganz verschiedener Gattung natürlich nicht zu erwarten. Dennoch ist es klar, daß Shakspeare bei der scenischen Auferstehung eines so beliebten und volksthümlich gewordenen Charakters dessen Antecedentien keineswegs außer Acht lassen durfte. In der That fügt die Geschichte des hier geschilderten erotisch-finanziellen Streifzuges sich ganz na-

türlich als ein würdiges Glied in die Reihe jener im zweiten Theil von Heinrich IV. geschilderten Abenteuer, welche uns den Ritter geschäftig zeigten, seiner Theorie vom Hecht und vom Gründling praktische Folge zu geben (vergl. Thl. I. S. 247, 248 u. 250 unten) gegen des Königs kriegspflichtige Unterthanen, wie gegen Frau Hurtig und seinen „Jugendfreund" Schaal. Noch ist jener „Vorrath von guten Namen" nicht gänzlich verbraucht, den er der Großmuth des Prinzen und der eigenen Unverschämtheit auf dem Schlachtfelde von Shrewsbury verdankte. Falstaff steht noch in des Königs Dienst, er besitzt Pferde und hält ein Gefolge, den uns wohlbekannten Stamm seiner nach Beendigung des Bürgerkrieges entlassenen Kompagnie. Als Herr Fluth ihn geprügelt hat, fürchtet er Nichts so sehr, als den Spott der Hofleute, die ihn geißeln würden mit ihrem stachlichen Witz, bis er eingeschrumpft wäre, wie eine Backbirne. Daß er noch zur „guten Gesellschaft" gehört, beweist der liberale Kredit, welchen der stattliche, kluge Wirth zum Hosenbande dem Manne von zehn Pfund wöchentlicher Zeche bereitwillig gewährt, so wie seine gastfreie Aufnahme in den wohlhabenden Bürgerfamilien zu Windsor. Seine wenig erbaulichen Kompagnie-Geschäfte mit Pistol und Nym treten diesen Annahmen nicht entgegen. Wohl hat er nachgegeben, daß Pistol seine Autorität als Pfand brauchte; er hat seine guten Freunde molestirt, um eine dreimalige Frist für ihn und für seinen Nebengaul Nym zu ergattern; er ist zur Hölle verdammt, weil er ein paar Cavalieren und guten Freunden zuschwor, Pistol und Nym wären gute Soldaten

und tüchtige Bursche; ja, als Frau Brigitte ihren Fächerstiel verlor, nahm er's für 15 Pence auf seine Ehre, daß ihn Pistol nicht hätte. Alles das darf uns an dem Manne nicht befremden, dem es unmittelbar nach seiner Beförderung zum Hauptmann gut genug war, ein Weib wie Frau Hurtig durch ein Eheversprechen um ihre letzte Habe zu bringen, der seine Vollmacht benutzte, um seine Kompagnie mit Lumpen und Vagabonden, seine Börse aber mit vollwichtigen „Engeln“ zu rekrutiren (vergl. Heinrich IV. Thl. 2. Akt 2. Sc. 1). Auffallender ist sein Verhältniß zu Schaal. Bei Heinrich's V. Thronbesteigung sahen wir ihn noch in einer Art von Intimität mit dem klugen Friedensrichter, der ihm 1000 Pfund geborgt hatte, um künftig eine mächtige Connexion bei Hofe zu haben. Von dieser Vertraulichkeit ist hier wenig zu merken. Falstaff hat Schaal's Leute geprügelt, sein Wild erlegt, sein Jagdhaus erbrochen: er hat Schmächtig den Kopf zerschlagen und es fällt ihm nicht ein, das zu leugnen oder sich vor der angedrohten Klage bei Hofe zu fürchten. Um dieses Benehmen mit jenem spätern Kompagniegeschäft der beiden würdigen Ritter in Uebereinstimmung zu bringen, darf man sich aber nur jenes lakaienhaften, gedankenlosen Servilismus Schaal's erinnern, neben welchem im zweiten Theil von Heinrich IV. selbst Falstaff noch eine stattliche und vergleichungsweise achtbare Figur macht (vergl. Thl. I. dieser Vorles. S. 250). So lange Schaal überzeugt ist, daß er den Liebling des Prinzen, den allmächtigen Günstling der nächsten Regierung vor sich hat, bedarf es sicher nur eines leutseligen Wortes von Falstaff,

um ihn ganz andere Dinge vergessen zu machen, als ein paar gestohlene Hirsche, einige höhnische Worte und den etwas despectirlich behandelten Kopf des Vetter Schmächtig.

In diesem Spätsommer seines Glückes nun, in dem unächten, aber noch nicht ganz abgenutzten Goldschimmer des erschlichenen Kriegsruhms, durch die Gunst der Fortuna nur unersättlicher und schamloser geworden, beschließt Falstaff einen letzten Beutezug in's „alte romantische Land" der verliebten Thorheit. Seine Siege über Frau Hurtig und Dortchen Lakenreißer haben sein Selbstvertrauen sichtlich gehoben. „Der alte Renner hat den Sporn gefühlt." Er „wittert Unterhaltung" bei Frau Fluth. Er trägt kein Bedenken, ihre Gastlichkeit, ihre unbefangene Höflichkeit zu seinen Gunsten zu deuten. Warum sollte denn die einfache Bürgerfrau nicht Wohlgefallen finden an jenem „heitern Blick, an den einnehmenden Augen, an dem edlen Wesen" des Mannes, welchen der Sohn Englands einst in sein Herz schloß? Immerhin mag sein stattlicher Bauch centnerschwer in's Gewicht fallen gegen seine ritterlichen Manieren, Frau Fluth und Frau Page sind ja auch über das Flügelkleid hinaus und wissen voraussichtlich die Vorzüge zu schätzen, welche die Erfahrung des Veteranen vor dem Ungestüm des Rekruten voraus hat. Zudem gehen Kriegsbeute und Sold stark auf die Neige; die zehn Pfund wöchentlich lassen sich nicht mehr erschwingen. Der Friede hat den Erpressungen ein Ende gemacht und industrielle Spazierritte auf des Königs Landstraße hat der Prinz nach dem Abenteuer von Gadshill sich ein für allemal dringend verbeten. So vereinigen sich denn unverschämtes Selbstvertrauen und das

„verwegene Bedürfniß“ um den souveränen Herrscher von Eastcheap, den Fürsten der Humore auf einen Kampfplatz zu führen, auf dem wir ihm bis dahin noch nicht begegnet sind: es wird sich zeigen, was der Schimmer seiner Hofgunst, vereint mit den Hülfsmitteln des souveränen, scrupellosen Selbstgefühls und des glänzenden Witzes gegen ein paar schlichte Bürgerfrauen vermag.

Denn daß Shakspeare hier nicht nur den unverschämten und feigen, sondern auch den geistreichen Falstaff in Scene setzt, ist keinen Augenblick zu verkennen. Sir John herrscht im „Hosenbande“ zu Windsor nicht weniger unumschränkt, als einst in Frau Hurtig's behaglicher Schenke. Den klugen, lustigen Wirth hat er erobert, wie es bei Leuten dieser Art nur genialen, unterhaltenden Zechern gelingt. Es bedarf nur eines Wortes, um einem Menschen wie Bardolph einen Posten im Keller zu schaffen, „aus dem alten Mantel das neue Wamms, aus dem verwelkten Lakaien einen frischen Zapfer zu machen.“ Selbst das kritische Geständniß des Geldmangels bringt den „Imperator und Dictator“ der fröhlichen Zechbrüder nicht um die Gunst des Mannes, welcher die Rechnung macht. In den Gesprächen mit Bardolph, Nym und Pistol sprudelt ganz der alte, unverwüstliche Witz, nur durch einen Mißton schnöden, wegwerfenden Hohns bisweilen unheimlich geschärft. Wir merken es nur zu deutlich, daß die ganze lustige Gesellschaft im besten Zuge auf dem Wege ist, an dessen Ziel der Dichter sie im ersten Theil von Heinrich V. ankommen läßt. Schmächtig ist nicht der Einzige, der über ihre Geschicklichkeit im „Aneignen“ kostspielige Erfahrungen gemacht hat. Bardolph's Diebereien

sind so offenbar geworden, daß Falstaff es nicht mehr für sicher hält, ihn bei sich zu dulden. Pistol und Nym kommen sich dem stets trunkenen „Hans Scharlach“ gegenüber beinahe nobel vor; um so kläglicher müssen sie dafür das Maaß ihrer eigenen Erbärmlichkeit geben, als der Hochmuthsteufel ihnen für einen Augenblick im Gewande der Ehre erscheint und es ihnen despectirlich vorkommen läßt, ihres Meisters Liebesbriefe an die Adresse zu bringen. Ein wahrer Wolkenbruch souveränen, fast zur Freiheit des Humors gesteigerten Hohns ist von Falstaff's Seite die Antwort und zeigt uns den Ritter noch einmal in der ganzen Meisterschaft seines Genre, im Selbstbewußtsein der liederlichen Genialität gegenüber der plebejen Gemeinheit. Wie liest er namentlich der unermeßlichen Niederträchtigkeit des renommistischen Fähndrichs den Text, dem Kerl, der seine Lumpen, seine wilden Katzenblicke, seine Bierhausphrasen und seine Karrenschieberflüche unter dem Schirmdach der Ehre verschanzt! Sie haben insgesammt nur zu sehr Recht: er gegen die frechen Schurken von Handwerk, die nichts Eiligeres zu thun haben, als ihn beim ersten Streit zu verrathen: sie gegen den herabgekommenen Kavalier, der im Begriff ist, in der Knechtschaft der Sinne sich seines letzten Schmuckes, seines unverwüstlichen Mutterwitzes, seines feinen Verstandes zu entkleiden, nachdem er auf alle Arten von sonstiger Respectabilität längst theoretisch und praktisch verzichtet hat. Wirklich bildet das Auftreten Falstaff's von nun an ein rapides Herabsinken aus der Rolle des liebenswürdigen Roué in die des Ritters von der traurigen Gestalt. Schon der Beginn des Liebeshandels zeigt ihn in

seinem brutalen Uebermuthe von allen guten Geistern der Klugheit und des Taktes verlassen. Sein Liebesbrief ist an sich nicht so übel. Jedenfalls ist dieser kurz angebundene, soldatenhaft renommirende Ton der einzige, welchen er nach seinen Antecedentien anschlagen darf, ohne sich von vorn herein bodenlos lächerlich zu machen. Nur versieht er es gröblich, indem er mit zwei vertrauten Freundinnen gleichzeitig anbindet. Nicht einmal für jede eine besondere Erklärung zu schmieden, hält er der Mühe werth: und diese alberne Selbstüberschätzung führt ihn dann von Demüthigung zu Demüthigung, bis sein Witz ebenso zum Kinderspott wird, wie seine Tapferkeit und seine Ehre. Gleich anfangs versäumt er die allergewöhnlichste Vorsicht, indem er gegen den ihm unbekannten Fluth mit allen seinen Plänen herausrückt. In einer wahren Orgie brutalen Uebermuths, als befände er sich in Eastcheap, etwa in Pistol's und Dortchens Gesellschaft, droht er, den betrogenen Ehemann mit seinen Augen zu durchbohren, daß er von Sinnen kommen soll, ihn in Respect zu halten mit seinem Prügel. „Wie ein Meteor soll der über des Hahnrey's Hörnern schweben!" Das erste Stelldichein bei Frau Fluth ist ein unübertroffenes Meisterstück ächt komischer Bühnenwirkung. Falstaff hat seine Künste noch nicht gänzlich verlernt, aus jenen schönern Tagen, da er unter des Herzogs von Norfolk Pagen seine galanten Studien machte. Nur daß er die zierlichen Miniaturbildchen seiner Jugend jetzt in kühnerm Schwunge mit dem Maurerpinsel zu reproduziren bemüht ist. Seine poetischen Versuche über Frau Fluth's diamantblitzende Augen, über ihre feingeschwungenen Augenbraunen,

über den festen Accent ihres Fußes werden durch die Ankunft des verachteten „Hahnreys“ grausam gestört und mit dem köstlichsten à propos fällt nun das drastischste Schlaglicht auf sein ganzes Wesen und Treiben in jenem eifrigen „laßt einmal sehn! laßt einmal sehn!“ mit welchem der unternehmende Kavalier aus dem Versteck hervor springt, um seine gigantische Masse in den bereit gehaltenen Wäschekorb zu zwängen. Zweimal läßt der Dichter ihn noch in dieselbe, nur immer plumper angelegte Falle hinein tappen. Es wird ihm nach der Prügelsuppe die öffentliche Demüthigung, das Stadt- und Hofgespräch nicht erspart, nicht einmal das von Fluth gewonnene Geld darf er behalten. Man rückt ihm vor, wie er alt und kalt, von außen und von innen unleidlich, so arm wie Hiob, so gottlos wie Hiobs Weib! Entlarvt, übertölpelt, von Alt und Jung verhöhnt läßt er noch in komisch-wehmüthiger Verzweiflung eine letzte Rakete seines Humors steigen gegen „die wälsche Ziege, die ihn anmeckert, gegen die Narrenkappe von wälschem Fries“ mit der man sein gedemüthigtes Alter schmückt. Dann ergiebt er sich auf Gnade und Ungnade und giebt den Schlüssel zu seinem trostlosen Benehmen, wie zu dem ächt Shakspeare'schen Grundgedanken seiner Rolle und in gewissem Sinne vielleicht des Stückes, indem er in die Worte ausbricht: „Drei- oder viermal kam mir im Sinn, es wären keine Feen; und doch stempelte das Bewußtsein meiner Schuld die plötzliche Betäubung meines Urtheils den handgreiflichen Betrug zum ausgemachten Glauben, allem gesunden Menschenverstande zum schnöden Trotz. Da seht, welch ein Hanswurst aus dem Verstande werden kann, wenn

er auf verbotenen Wegen schleicht!“ Jene großartige Unterordnung des ästhetischen Gesichtspunktes unter den sittlichen, die wir schon früher in der dramatischen Entwickelung dieses Charakters bewundernd hervorheben mußten (vergl. Bd. I. S. 243—246), sie feiert hier einen neuen, glänzenden Triumph. Wie die genialste Anlage vor dem Herabsinken zu Rohheit und Gemeinheit nicht bewahrt, sobald sie den Halt des Pflichtbegriffes aufgiebt, das hat der Dichter in jenen unvergleichlichen Scenen Heinrich's IV. genugsam gezeigt. Es blieb noch übrig die grundsatzlose Frivolität in ihren letzten Schlupfwinkel zu verfolgen, sie gewissermaßen im eigenen Hause zu züchtigen, ihr den letzten Nimbus zu nehmen, in dem sie ihre Hohlheit verbirgt: die Einbildung ihrer intellectuellen Ueberlegenheit über „pflichttreue Beschränktheit“. Und so muß denn der Fürst der Lustigmacher, der Großmeister des Nichts schonenden Witzes zum Gespött der einfachen Bürgersleute werden, die er zu prellen gedenkt, nicht nur die ehrbaren Leute, sondern auch die Lacher muß er gegen sich haben, unter dem Bewußtsein der Dummheit und Albernheit muß die eherne Stirn des Mannes sich senken, der sich gewöhnt hat, die Gesetze des Landes und die Rechte der Schwachen als die leichte Beute seines unvergleichlichen Witzes zu betrachten. So reift er vor unsern Augen der Katastrophe entgegen, mit welcher später die Sinnesänderung des Prinzen ihn trifft und es bedarf hier wirklich sehr der begütigenden Schlußworte und der Einladung Page's, um den Eindruck der Scene nicht ernster zu machen als ihn der Charakter des Lustspiels erträgt.

In wenigen bezeichnenden Zügen tritt uns sodann das Bild Schaal's, unsers alten Bekannten, entgegen, sammt seinem blassen Vetter und Pflegebefohlenen, Schmächtig. Der Friedensrichter von Gloster muß noch einmal als Stichblatt herhalten für des Dichters Hohn gegen die in Amt und Würden sich blähende, an Verstand, Herz und Lenden gleich ausgedörrte philisterhafte Gemeinheit. In den silbernen Hechten seines Wappens, in dem Jagdfrevel, den er an Falstaff zu rächen gedenkt, sucht man bekanntlich Anspielungen auf des Dichters Jugendleben, die freilich zehn Jahre früher weit natürlicher gewesen wären, als in der Zeit von Shakspeare's vollster, männlicher Reife, auf dem Höhepunkt seines Schaffens (vrgl. Bd. I. S. 67). Schaal's alberne Renommage bei absoluter Nichtigkeit seines Wesens ist im Streit mit Falstaff dieselbe, wie früher, da er dem in ganz neuer Hofgunst strahlenden Ritter die Honneurs seines Hauses, seines Kellers und seiner Börse machte: nur daß er in seiner gegenwärtigen kriegerischen Stimmung ebenso geistreich von den Zweikämpfen und Waffenthaten seiner Jugend zu sprechen liebt, wie damals, bei der Freude des freundschaftlichen Wiedersehens, von seinen lustigen Streichen und galanten Abenteuern. Immerhin aber kommt er diesmal noch gnädig ab, denn er hat für eine glückliche Folie seines Wesens gesorgt. Er tritt als Beschützer und Berather auf mit einem hoffnungsvollen Sprößling seines Geschlechts, mit einem Menschen neben welchem selbst auf Schaal's gestrengem Antlitz ein Zug von Männlichkeit hervortreten könnte. Schmächtig, denn von ihm reden wir, führt uns direct in den Vorstellungskreis von „Was Ihr wollt" zurück.

Er ist kaum ein Anderer, als Christoph von Bleichenwang, unter anderem Namen. Der Dichter hat hier für völlige Evidenz seines Bildes, bis in die kleinsten Züge der innersten Erscheinung gesorgt. Er zeigt uns den geistig und körperlich absolut nichtigen Einfaltspinsel, den im süßen Bewußtsein der angebornen Respectabilität dahin träumenden jungen Herrn von guter Familie, wie er mit seinem blassen Käsegesicht, mit dem zimmtfarbenen Bärtchen die Nase in die Luft werfend selbstgefällig einherstapft, ohne auch nur zu einer Ahnung seiner Lächerlichkeit sich zu erheben. Gegen ihn ist Schaal ein Genie, ein feiner Kenner von Welt und Menschen. Bei der Freiwerbung bringt er es nicht über das Nachbeten der Worte hinaus, in welchen der Oheim ihm zuspricht. Sein Benehmen bei der Einladung Page's, seine Weigerung zum Essen zu kommen, als Aennchen ruft, ist das eines Bauerlümmels, der zum ersten mal in feine Gesellschaft kommt und seine Verlegenheit hinter Grobheiten versteckt. In den fremden Sprachen ist er nicht weiter gekommen als Junker Christoph, der seinen Mutterwitz über dem Rindfleischessen einbüßte. Um so eifriger wirft er mit fremden Brocken um sich, die er regelmäßig so verkehrt anwendet, wie etwa Frau Hurtig oder die Clowns unterster Klasse. Wie Junker Christoph von Tobias, so wird er von Falstaff's Gesellen gerupft und gehudelt. Dafür entschädigt er sich durch Renommiren vor den Damen und vor friedlichen Leuten, wie er sich denn bei Aennchen nicht besser glaubt empfehlen zu können, als durch die Geschichte von den drei Gängen auf Degen und Dolch, die er mit dem Oberfechtmeister um eine Schüssel geschmorte

Pflaumen ausgemacht hat. Als Onkel Schaal ihn zum Angriff auf das Herz seiner Zukünftigen kommandirt, schwingt seine Phantasie sich zu der Hoffnung auf, er werde Anna Page lieben können, „wie es sich für Einen schickt, der nach der Vernunft zu Werke geht“: und diese Hoffnung begeistert ihn denn auch zu der drastischen Schlußwendung seiner Werbung: „Ich für meine Person will Wenig oder Nichts von Euch. Euer Vater und mein Onkel haben's in Gang gebracht, wenn's mir bescheert ist, gut, wenn's mir nicht bescheert ist: nun, wer's Glück hat, führt die Braut heim!“

So begegneten wir bis jetzt in diesem Lustspiel, ganz gegen Shakspeare's sonstige Art, nicht sowohl neuen, selbstständigen Charaktertypen, als vielmehr einer Reihe von Reminiscenzen aus frühern Arbeiten des Dichters. Auch in dem scheinbar neu hinzu gekommenen Charakterbilde des wallisischen Pfarrers ist dieser Zug nicht zu verkennen. Man ziehe diesem jovialen Biedermann den Chorrock aus und stelle ihn im Büffelwamms und mit dem Schlachtschwert umgürtet in Reih' und Glied, und kein Bekannter des tapfern Fluellen wird anstehen, in Hugh Evans den gleich denkenden und gleich beanlagten Landsmann des tapfern, ehrbaren, trotz seines pedantischen Phlegma's thatkräftigen und mannhaft freimüthigen wallisischen Hauptmanns zu begrüßen. Einen gewissen Zug schwerfälliger Würde und sentimentaler Beschaulichkeit haben diese Walliser mit Owen Glendower, dem hochadligen, potenzirten Vertreter ihres Stammes, gemein. Evans nicht weniger als Fluellen liebt es, vor der Stunde der That seinem Hange zu moralischer

Betrachtung zu folgen. Wie jener in den Pausen der Schlacht mit seinen Kameraden sich in tiefsinnige Discussionen einläßt über die römische Kriegsdisciplin, über Alexander und Clitus und den großen Pompejus oder über Fortuna, die eine gar treffliche Moral sei mit ihrer Augenbinde, ihren Flügeln und ihrem Rade, so schwelgt Evans, während er auf dem Stelldichein seinen Gegner erwartet, in den lyrischen Reminiscenzen seiner poetischen Jahre: der „stille Pach“ und „das Matrikal der Vökel“ bilden in seiner Phantasie ein wunderliches Quodlibet mit „den Wasserflüssen Papylon“ und den „tausend würz'ge Plume fein“ von denen er singt. Er hat „pesontere Tisposition zu weine“ — aber diese nachdenkliche, weichherzige Stimmung thut seinem Kampfesmuthe so wenig Eintrag, wie jene moralisirende Gelehrsamkeit der Kriegstüchtigkeit des wallisischen Hauptmanns. Trotz seiner geistlichen Würde und Weichherzigkeit ist Evans ein unverzagter, kampfesmuthiger Recke: es ist gar nicht zu spaßen mit diesen ein wenig unbehülflichen und seltsamen, aber durchweg soliden und nichts weniger als mattherzigen Kernnaturen, bei denen man sich unwillkürlich unsrer Westphalen erinnert, der „sentimentalen Eichen“, wie Heine sie einmal treffend und sinnig genug bezeichnet. Bei aller Gutmüthigkeit und christlicher Gelassenheit bleibt Evans eben so wenig als Fluellen muthwilligen Beleidigern das Mindeste schuldig, weder dem aufbrausenden französischen Doctor, noch dem Gastwirth zum „Hosenbande“ mit seinen „Spotthaftigkeiten und Stichelworten“.[3] Es darf wohl kaum erinnert werden, wie sehr man diesen Charakter unterschätzen würde, wenn man mit

den meisten englischen Erklärern die ganze Rolle lediglich als ein komisches Exercitium in gebrochenem Englisch auffaßte. Eher ließe sich das bei Doctor Cajus entschuldigen, obwohl auch hier das Studium des französischen Charakters, zu welchem die Historien, namentlich Heinrich V., Veranlassung gaben, überall durchblickt, und zwar bisweilen in der feinsten, ergötzlichsten Weise. Es darf dabei nicht übersehen werden, wie vollkommen Shakspeare sich von nationalen Vorurtheilen freihält, überall, wo der Gegenstand nicht ganz direct seinen Patriotismus herausfordert. Die Franzosen, deren er spottet, sind die übermüthigen Kavaliere, welche vor Azincourt dem englischen Könige Gefangenschaft anbieten, ehe sie ihn geschlagen. Gegen das Volk an sich ist der Dichter von beleidigender Geringschätzung weit entfernt, wenn er sich auch wohl gelegentlich einen harmlosen Scherz über sein spudelköpfiges Wesen, seinen Hang zur Prahlerei und zum Putze erlaubt. Dafür liefern die französischen Charaktere in „Verlorne Liebesmüh'n“ und in „Ende gut, Alles gut“ den klaren Beweis und auch Doctor Cajus giebt den Lachern eigentlich nur durch seinen Jargon eine Blöße. Seine Hitze gereicht ihm nicht zur Schande, da sie mit Muth und Ehrgefühl gepaart ist.

Viel weniger ausgeführt sind alle übrigen, speziell für die Intrigue des Stückes erfundenen Rollen. Fenton, der glückliche Nebenbuhler Schmächtig's, muthet uns gleichfalls an, wie ein alter Bekannter. Wie Falstaff hat er in des wilden Prinzen Gesellschaft gelebt und sein Ruf hat darunter gelitten, wie seine Börse. Page's Verdacht, daß er nach Aennchens Hand strebe, um mit ihr den Schlüssel zu des

Vaters Geldkasten zu fassen, erweist sich als keineswegs grundlos. Aber bei alledem ist er aus dem Metalle, aus welchem der Dichter mit Ehren den glücklichen Liebhaber formen darf. Die Natur hat ihn reich ausgestattet mit dem Festschmuck männlicher Jugendfrische und Kraftfülle. „Er springt, er tanzt, er hat junge, feurige Augen, er schreibt Verse, er spricht Festtagsworte, er duftet wie April und Mai.“ Und noch einen reelleren Vorzug hat er mit dem erlauchten Genossen seiner lustigen, vielleicht überlustigen Tage gemein: es ist kein Falsch in ihm und sein Herz ist warm und frisch geblieben unter den Thorheiten seiner unreifen Jahre. Er sagt es Aennchen in's Gesicht, „daß ihres Vaters Reichthum der erste Anlaß für sein Werben war“ — und er darf es wagen, denn im Umgange mit dem Mädchen hat sein Sinn sich geändert. Er fand sie werbend von höherm Werth und trachtet nun, wenn auch wol nicht „einzig“, so doch in gebührendem Maaße, nach den „ächten Schätzen ihres Innern“, die der Dichter ihm denn schließlich von Rechtswegen mit allem zeitlichen Zubehör zufallen läßt. Die Rolle würde an Poins erinnern, den Einzigen aus der Falstaffschen Genossenschaft, welchem der Prinz gelegentlich ein Wort wirklichen Vertrauens schenkte, an dem er die Cardinaltugenden der Treue und der Tapferkeit selbst in den mehr lustigen als rühmlichen Tagen von Gadshill und Eastcheap nicht vermißte. Doch ist es sehr möglich, daß Shakspeare hier an keine bestimmte Person des früheren Stückes gedacht hat, wie ja auch die hier auftretende Frau Hurtig, mit ihrer Namensverwandtinn in Heinrich IV. nur das Verdrehen der Fremdwörter gemein hat. Die beiden Ehepaare

von Windsor sind nur skizzirt, aber freilich von der Hand des die Scene bereits mit vollendeter Virtuosität beherrschenden Meisters. Namentlich ist Fluth ein trefflicher Vertreter der komischen Eifersucht, die sich von der tragischen wesentlich dadurch unterscheidet, daß sie nicht der verletzten Liebe, sondern der beleidigten Eitelkeit entstammt und daß ein Fonds von Gutmüthigkeit, mit Schwäche verbunden, die Besorgniß vor einer unglücklichen Katastrophe nicht aufkommen läßt. Unter den Frauen tritt Page's Gattinn stärker hervor: die resolute, nach häuslicher Herrschaft strebende aber ihre Grenzen sorgfältig einhaltende, in ihren tugendhaften Grundsätzen durch Klugheit und glückliches Temperament nicht wenig geförderte Hausfrau, durchaus keine feine oder edle Natur, wie aus ihrem Benehmen gegen Anna und Fenton genügend erhellt, aber aus solidem und für die Alltagsforderungen des Lebens völlig ausreichendem Stoffe. Es gereicht beiläufig dem Texte der Nicolai'schen Oper zu großem Vortheil, daß die Fabel ihn nöthigt, gerade diese von dem Dichter weniger sorgfältig gefeilten Charaktere in den Vordergrund zu stellen. Die bloße Komik der Situationen, die reich ausgestattete, in seltenem Grade bühnengerechte Handlung fesselt auch so vollkommen die Theilnahme, während die Kunst des Komponisten sich innerhalb der mehr angedeuteten, als im Einzelnen ausgeführten Intentionen des Dichters mit vollkommener Freiheit bewegt. So sind die „lustigen Weiber" des höchsten Preises sicher, bei den Freunden scenischer, geschickt arrangirter Effecte sowohl als bei Lesern und Zuschauern, für welche das Studium gründlich angelegter und fein durchgeführter Charaktere

den größern Reiz hat. Bedenklicher stellt sich die Frage nach dem sittlichen oder ästhetischen Grundgedanken, nach der einheitlichen Seele des Stückes. Der Verlauf der Falstaff'schen Liebeswerbung könnte auf den Gedanken führen, daß es sich hier überhaupt um eine Verherrlichung bürgerlicher Ehrenhaftigkeit gegenüber genialer Lüderlichkeit handle. Aber dann träte fast die Hälfte des Stückes als fremde, überflüssige Zugabe aus dem Organismus des Ganzen heraus. Die so reich ausgeführte Intrigue, welche um Anna Page sich dreht, erschiene beinahe als störendes Beiwerk; Evans und Cajus sänken zu einer Art von cultivirten Clowns herab und selbst jener Gegensatz bürgerlicher und adlicher Sitte würde wieder verwischt, wenn nicht aufgehoben. Handelt doch Page im Grunde nicht viel ehrenwerther als Falstaff, wenn er darauf ausgeht, die einzige Tochter einem Schmächtig zu verkuppeln, dieser „Masse häßlich schnöder Fehle", die ihm schön vorkommt bei 300 Pfund des Jahres. Nicht viel besser handelt Frau Page, so viel sie sich auch sonst mit ihrer Ehrlichkeit weiß. Sie ist durch des Doctors Ansehn bei Hofe, durch seine reiche und vornehme Praxis bestochen, wie ihr Mann durch Schmächtig's Vermögen. Dabei hat sie nicht einmal das Lob der Offenheit, mit der ihr Mann dem unliebsamen Bewerber entgegen tritt, und der schließliche Sieg Fenton's ließe sich endlich eben so gut zu Gunsten verliebter Romantik auslegen, wie die Demüthigung Falstaff's als Triumph der ehrbaren Prosa. Vielleicht treten wir dem Grundgedanken des Dichters einen Schritt näher, wenn wir uns des in „Was Ihr wollt" behandelten Thema's erinnern. Beide

Stücke liegen einander ohnehin durch ihre Entstehungszeit nahe. Sie gleichen einander durch die rüstige Leichtigkeit und den sprudelnden, ungetrübten Humor der komischen Partieen, die freilich in den lustigen Weibern nicht durch schwungvolle Lyrik unterbrochen werden, und auch die Seele der Handlung, das treibende Interesse zeigt in beiden nahe Verwandtschaft. Hier wie dort gilt es, die Thorheiten und Verirrungen darzustellen, welche mißgeleitete Liebe in der Gesellschaft anrichtet, oder zu deren Entfaltung das Verhältniß der Geschlechter Veranlassung giebt: nur daß die in den „lustigen Weibern" gegebene Schilderung trotz ihres größeren Umfanges an Reichhaltigkeit und Vollständigkeit mit der des ersten Stückes sich nicht messen darf. Dort war es nicht nur niedriger Eigennutz und alberne Eitelkeit, welche sich an dem Namen der Liebe versündigten und darum dem verdienten Spotte verfielen. Christoph und Malvolio nahmen nur einen Theil des Interesses in Anspruch, während der Dichter seine reichste Kunst entfaltete, um den Gegensatz krankhaft-phantastischer Sentimentalität und ächter, auf dem Grunde eines gesunden Charakters ruhender Jugendliebe zur Geltung zu bringen. Dies höhere Moment ist in den „lustigen Weibern" beinahe fortgefallen, wie aus einem vergleichenden Blick auf die Rollen der „Viola" und der „Anne Page" sich auf der Stelle ergiebt. Um so energischer, mit keckem, niederländischem Pinsel sind die Eingriffe geschildert, durch welche die gemeinen Beweger des alltäglichen Lebens, Eigennutz und Eitelkeit, das Gebiet der Liebe entweihen. Es wird ihnen Allen Nichts von ihrer Strafe erlassen. Der Dichter zeichnet mit gleicher

Energie den schamlosen „Coureur de bonnes fortunes“, den stumpfsinnigen Convenienz-Freier, den eigennützigen, die Tochter als Waare behandelnden Vater, und die Mutter, bei der die Eitelkeit es über die Rücksicht auf das Glück und auf die weibliche Würde ihres Kindes davon trägt. Aber alle auftretenden Personen zeigen sich einer tiefern Auffassung des Lebens so fern, sie verfolgen mit solcher Naivetät ihre untergeordneten Zwecke, dem Mangel an edler Gesinnung und bedeutender Kraft tritt so viel Unbefangenheit, Gutmüthigkeit und heilsame Gewöhnung an Ordnung und Sitte gegenüber, daß der Kampf der Gegensätze sich zum heitern Spiele mildert, und auch in der Stimmung des Betrachters der festliche, heitere Humor keinen Augenblick durch den „schwarzen Affect“ unterbrochen oder verstimmt wird. So stehen die „lustigen Weiber“ an Tiefe der poetischen Intentionen gegen die meisten andern Shakspeare’schen Lustspiele entschieden zurück. Um so günstiger aber fällt der Vergleich für sie aus, sobald es um glückliche, scenische Anordnung und komische Kraft der Charakteristik sich handelt. Sie nehmen, was diese Vorzüge anbetrifft, mit vollem Recht einen Ehrenplatz ein unter den gelungensten Arbeiten des Dichters.

Anmerkungen zur achten Vorlesung.

[1] (S. 290.) Der Titel dieser ersten Ausgabe heißt: „A most pleasaunt and excellent conceited Comedie of Syr John Falstaffe and the merrie Wiwes of Windsor. Entermixed with sundrie variable and pleasing humors, of Syr Hugh the Welch Knight, Justice Shallow and his wise Cousin M. Slender. With the swaggering vaine of Anncient Pistole and Corporall Nym. By William Shakspeare." Viel vollständiger und besser ist der Text der Folio-Ausgabe von 1623, welcher allen neuern Ausgaben zum Grunde liegt.

[2] (S. 291.) Gegen diese von Rowe herstammende Ueberlieferung macht Chalmers das damalige hohe Alter der Königinn geltend, die in ihrem 67sten oder 68sten Jahre, kurz vor ihrem Tode, an solchen Possen schwerlich habe Gefallen finden können. Wir müssen Drake durchaus beistimmen, wenn er diesen Grund nicht gelten läßt. Elisabeth hielt sich nicht nur sehr lange geistig frisch, sondern es lag ihr auch viel daran, diese Frische bis an die äußerste Grenze des ästhetisch und physisch Möglichen zur Schau zu tragen. Sie war hoch in den Sechzigen, als sie mit dem französischen Botschafter noch eine Gaillarde tanzte. Ueber einen ähnlichen Vorfall berichtet Drake nach den Bacon Papers: „Bei einer Maskerade in Blackfriars, auf Veranlassung der Hochzeit des Lord Gerbert und der Miß Russel forderten acht weibliche Masken noch acht andere dergleichen zur Theilnahme am Tanze auf. Mistreß Fritton, die sie führte, kam zur Königinn und forderte sie zum Tanz. Ihre Majestät fragte, wer sie wäre. „Die Liebe", sagte jene. „„Liebe!"" sagte die Königinn, „„die Liebe ist falsch."" Dennoch stand Ihre Majestät auf und tanzte. Sie war damals 68 Jahre alt."

[3] (S. 306.) Gegen meine Auffassung des Owen Glendower in Heinrich IV. hat Julius v. Rodenberg den Einwand erhoben, daß der schwärmerische, phantastisch-poetische Zug dieses Walliser-Fürsten wesentlich in die Natur seines Volksstammes gehöre und daß daher Shakspeare diese Eigenthümlichkeit nicht als schiefe und einseitige Entwickelung des Individuums verspottet haben könne. v. Rodenberg hat bekanntlich in Wales gelebt und Land und Volk liebevoll und gründlich studirt. Wir würden seiner Auffassung der wallisischen Nationalität daher volle Beachtung schenken, selbst wenn sie nicht, wie in diesem Falle, nur eine allbekannte Thatsache bestätigte. Dagegen wäre gegen ihre Competenz für Entscheidung der vorliegenden Frage doch Manches zu erinnern. Es handelt sich hier nicht um unsere Meinung von den Wallisern, sondern um das Verständniß ganz bestimmter, von Shakspeare gezeichneter Vertreter dieses Stammes, Owen Glendower, Hugh Evans und Fluellen: und eine Vergleichung der beiden letztern mit jenem muß auf den ersten Blick genügen, um das phantastisch schwärmerische Wesen des von Percy verspotteten Lords als eine, in der Auffassung des Dichters rein persönliche Verschrobenheit kenntlich zu machen, nicht aber als eine hoch zu schätzende, romantische Eigenthümlichkeit seines Volkes. Sir Hugh und Capitain Fluellen sind bei aller Gemüthlichkeit und Nachdenklichkeit durchaus praktische, derbe Naturen und daß Shakspeare (ob mit Recht, das zu entscheiden ist hier nicht unsre Sache), daß der Dichter gerade in ihnen den Typus des Volksstammes zeichnen wollte, tritt fast aus jedem Worte ihrer Rollen mit völliger Evidenz zu Tage.

Neunte Vorlesung.

Troilus und Cressida.

Geehrte Versammlung!

Die älteste Ausgabe dieses dramatischen Gedichtes erschien im Jahre 1609, noch ehe dasselbe die Probe der öffentlichen Aufführung bestanden und wie der Herausgeber ganz naiv eingesteht, gegen den Willen des Verfassers. [1] „Danket dem Schicksal", sagt er, „daß das Stück in eure Mitte entschlüpft ist. Denn ich glaube, nach des großen Besitzers Willen würdet ihr eher darum gebeten haben als gebeten sein." Sehr bald darauf ging es, von der Censur gebilligt, über die Bühne des Globe, ein Umstand, der noch auf einem Theil der Exemplare jenes ersten unrechtmäßigen Druckes nachträglich bemerkt werden konnte. Es wird von dem ersten Herausgeber eine Komödie genannt, in der Folio steht es zwischen den Historien und den Trauerspielen und im Buchhändlerverzeichniß wird es geradezu als eine Historie aufgeführt. Für jede dieser Bezeichnungen liegen rechtfertigende Gründe nahe genug. Der Historie scheinen die Kriegs-

und Staatsaktionen anzugehören, die klassischen Namen, die Fülle politischer Betrachtungen und Ausführungen, die sich hier mehr in den Vordergrund drängt als wir es selbst in den unbezweifelt geschichtlichen Dramen Shakspeare's gewohnt sind. Es fehlt wiederum nicht an Liebesschmerz, nicht an Ehrgeiz und Heldensinn, nicht an Leidenschaft und Tücken des Schicksals, um eine fünfaktige Tragödie damit ganz leidlich zu würzen, und die Schlußscenen werden nicht nur von den Thränen, sondern von dem heißen Herzblut mehr als eines Helden benetzt. Endlich ist für die Lachlust reichlichst gesorgt durch Clowns von Handwerk wie durch Narren wider Willen, und — was noch mehr sagt — die Gesammtauffassung der reich gegliederten Handlung läßt uns keinen Augenblick im Zweifel, daß es des Dichters Absicht nicht sein kann und auch sicher nicht ist, durch Erregung von Mitleid und Furcht unserer Theilnahme sich zu bemächtigen und in idealer Resignation die Dissonanzen des von ihm dargestellten Weltlaufes zu lösen. Dieser Mannigfaltigkeit und Unbestimmtheit des Gesammteindrucks entsprechen denn auch die Urtheile der neuern Erklärer. Der Eine preist den Reichthum der Charakteristik, und geht an der Deutung des Ganzen vorsichtig vorüber. Ein Anderer erklärt geradezu, „daß er nicht wisse, was er davon sagen solle." Ein Dritter geht nach mannichfachen Deutungsversuchen unbefriedigt davon, nicht abgeneigt, diese geringe Ausbeute der schwankenden, unklaren Haltung des Dichters selbst auf die Rechnung zu schreiben. Dennoch zeugen schon die wiederholten Bearbeitungen derselben Fabel, die zahlreichen Anspielungen auf ihre Hauptpersonen, denen wir überall be-

gegnen, für die Popularität des Sujets; die verfrühte, unrechtmäßige Ausgabe zeigt wenigstens, daß man sich zu dem Drama eines großen Erfolges versah, und das warme Lob des literarischen Freibeuters, der sie veröffentlichte, ist in der Sprache der Ueberzeugung, ja der Begeisterung geschrieben. „Dieses Verfassers Komödien", sagt er, „sind so nach dem Leben geformt, daß sie als Erläuterungen aller unserer Handlungen dienen; solche Gewandtheit zeigen sie und solche Gewalt des Witzes, daß die größten Feinde des Schauspiels an seinen Stücken Gefallen finden. Alle solche plumpen und schwerköpfigen Alltagsmenschen, die, des Witzes einer Komödie nimmer fähig, zu seinen Vorstellungen kamen, durch den Ruf derselben gelockt: dort fanden sie den Witz, den sie selbst nie zu Wege brachten und sie gingen gescheuter heim, als sie gekommen waren. In seinen Lustspielen ist so vieles und so treffliches Salz, daß sie wegen ihrer großen Ergötzlichkeit, in jenem Meere entstanden scheinen, welches die Venus erzeugte. Keins unter diesen allen aber ist sinnreicher als dieses hier, und hätte ich Zeit, ich würde das auseinander setzen, obwohl ich weiß, daß ich es nicht nöthig habe. Das Stück verdient eine solche Arbeit, so gut wie die beste Komödie von Plautus oder Terenz. Und glaubt mir dies: wenn der Dichter geschieden sein wird, wenn seine Komödien vergriffen sein werden, dann werdet ihr emsig nach ihnen suchen und eine englische Inquisition errichten." Im Ganzen und Großen hat sich die Weissagung glänzend genug bewährt. Es wird nun zu untersuchen sein, ob und wie weit dies enthusiastische Lob auch für „Troilus und Cressida" seine Richtigkeit hat, oder

ob in der That die tiefer eingehende Betrachtung dieses seltsamen dramatischen Gedichtes darauf verzichten muß, die aufgewendete Mühe durch eine entsprechende Frucht gesunder Erkenntniß belohnt zu sehen.

Werfen wir zunächst einen orientirenden Blick auf die Handlung. Das ziemlich bunte Gewirr der geschilderten Vorgänge gruppirt sich um eine Liebesgeschichte, welche der Dichter ziemlich locker mit einer Doppelreihe von Vorgängen verband, die uns bedeutsame Blicke in das Gebiet des Ehrgeizes, resp. der Eitelkeit und der Staatsklugheit gestatten. Den Stoff jener erotischen Scenen fand Shakspeare in Chaucer's romantischem Epos: „Troilus und Cressida." Wie im Drama, flieht dort Calchas aus Troja in's griechische Lager, weil er, der Zukunft kundig, den Untergang der Stadt deutlich voraus sieht. Seine Tochter Cressida bleibt in großer Gefahr bei den aufgebrachten Trojanern zurück, findet aber in dem tapfern Prinzen Troilus einen schwärmerisch treuen und ergebenen Ritter. Das Verhältniß wird durch Pandarus, den lange vor Shakspeare in England sprüchwörtlichen Urvater der Kuppler, vermittelt; bis in's Einzelne finden die entsprechenden Scenen des Drama's bei dem alten epischen Volksdichter ihr Vorbild. Dann erbittet sich Calchas von den Griechen den gefangenen Antenor, um für ihn seine Tochter zu lösen. Die Auswechselung wird von den Trojanern bewilligt und Troilus hat das Zusehen, als der ritterliche Diomedes ihm die so eben gewonnene Geliebte in's feindliche Lager entführt. Die sentimentale Scheidescene, dann Cressida's Koketterie, ihre Intrigue mit Diomedes, ihre schamlose Untreue: Alles dies

findet sich bei Chaucer wie bei Shakspeare. Fortgelassen wurde von dem Letzteren nur die reuevolle Klage, mit welcher Cressida im Epos vorausahnend die Schande sich ausmalt, welche von nun an ihren Namen brandmarken wird. „Bis an der Welt Ende wird man kein gutes Wort von ihr schreiben, noch singen; die Bücher werden sie schänden und von allen am meisten werden die Frauen ihre Untreue hassen und schelten." Shakspeare zog es vor, die verliebte Dame in ihrer Sünden Blüthe abtreten zu lassen und dafür zu guter Letzt ihren Oheim, den gefälligen Vermittler, nebst der zahlreichen, in seinen Fußtapfen wandelnden Zunft dem Hohn und dem Gelächter der Zuschauer preiszugeben.

Diese frivole Liebesgeschichte in romantischer Form versetzt der Dichter nun mitten unter jene weltberühmten Sagen, an welche in der Phantasie des Mittelalters nicht nur die griechische sondern die gesammte westeuropäische Geschichte sich knüpfte, mitten unter jene unsterblichen Vorbilder urkräftigen Heldenthums, in denen selbst die Barbaren des fernen Abendlandes nach Jahrtausenden ihre Stammväter zu sehen und zu verehren liebten, sobald sie den ersten Trunk aus dem Becher antiker Bildung gethan. Aeneas und seine Trojaner spielen bekanntlich in den französischen Chroniken des Mittelalters kaum eine geringere Rolle, als in den Stammsagen altitalischer Städte. Shakspeare seinerseits konnte seine Kenntniß dieser Dinge unmittelbar aus Homer schöpfen, der ihm in Chapman's Uebersetzung vorlag und dem er jedenfalls die Grundzüge der Gestalt des Thersites entlehnte. Weit mehr hat er ohne Zweifel die mehr oder weniger romantischen Bearbeitungen der tro-

janischen Sagen benutzt, welche sich großer Verbreitung erfreuten: das „Troy Booke“ von Lydgate, nach der lateinischen Historia Trojae des Guido von Colonna, und besonders Caxton's „Destruction of Troy“, eine englische Bearbeitung des französischen Werks von Raoul le Fèvre. Shakspeare entnahm ihnen ziemlich das ganze epische Gerüst seines Drama's, selbst die Motive der Nebenscenen. Aber der Ton der Behandlung und die Charakterschilderung ist ihm durchaus eigenthümlich. Wie Homer zeigt er uns das griechische Lager durch den Streit der Fürsten zerrissen. Nicht in Agamemnons tyrannischer Willkür, sondern in des Achilles übermüthigem Eigenwillen wurzelt der Streit. Er und Ajax übertreiben sich in Kundgebungen verstandlosen Hochmuths. Vergeblich ermahnen Ulysses und Nestor zur Vernunft und zur Ordnung. Nicht einmal Neid gegen den zum Zweikampf mit Hektor bestimmten und damit plump renommirenden Ajax ist im Stande, den Achilles zur Thatkraft zu spornen. Ein Brief Polyxena's, für die er schwärmt, reicht hin, seinen kaum erwachten Entschluß in sentimentale Ruhe zu lullen. Ueberhaupt ist ritterlich-romantische Galanterie das einzige Gefühl, welchem die meisten Helden sich zugänglich zeigen, wenn nicht geradezu kleinlicher Neid und Selbstsucht ihre Schritte dictirt. So verweigern die Trojaner die Herausgabe Helena's lediglich im Interesse der „Ehre;“ — Hektor fordert die Griechen für den Ruhm seiner Dame zum Kampf, Agamemnons Entgegnung huldigt der Liebe fast im Styl des Sonetts, selbst der alte Nestor ist bereit, mit seinen sieben Tropfen Blut für die Keuschheit seiner Gemahlinn gegen Helena's Eltermutter zu zeugen. Achilles

wird, wie bei Homer, erst durch des Patroklus Tod unter die Waffen gerufen. Nach unentschiedenem Gefecht tritt er den Rückzug an; dann trifft er, von seinen Myrmidonen umgeben, den vereinzelten, nicht einmal bewaffneten Gegner. Vergeblich mahnt Hektor an die Gesetze des ritterlichen Kampfes. Man fällt mit Uebermacht über ihn her. Er wird gemordet, verhöhnt, an des Achilles Roßschweif um die Mauern geschleift. Gleichwol behaupten die Trojaner, unter Troilus und Aeneas, das Feld, und brechen zuletzt die Schlacht nur ab, um demnächst mit frischen Kräften Hektor zu rächen. Die pathetische Rede, in welcher Troilus diesen Entschluß verkündet, dann die Verwünschung des ihm begegnenden Pandar und des letztern tragi-komisches, bereits erwähntes Sündenbekenntniß bilden den Schluß.

Man sieht, die tragischen Dissonanzen gellen hier so schrill als möglich in unser aus alle dem tollen Wirrwarr nach Harmonie sich sehnendes Ohr. Wir dürfen es Niemandem verdenken, wenn er auf Augenblicke zweifelt, ob er ein Lustspiel vor sich hat oder eine verunglückte Tragödie. Die Ergebnisse der Handlung zeigen uns den Liebhaber verrathen und enttäuscht, den Ehrenhelden des Stückes schmählich ermordet. Dabei ist nicht einmal ein Abschluß erreicht. Wir erfahren nicht, wie es am Ende Troilus, nicht, wie es Cressida geht, noch für wen die Entscheidung der Waffen sich ausspricht. Troilus schließt mit verzweifelten und heroischen Vorsätzen, aber auf der Stelle wird der Eindruck der Scene durch des Pandarus naiv-burleske Klagen, zumal durch seinen Epilog an das Publicum nicht wenig geschwächt. Die Fabel des Drama's nimmt es an

Ungefügigkeit und Schroffheit mit den seltsamsten Stoffen auf, an denen sich Shakspeare versuchte. Es wird nun zu untersuchen sein, ob es dem Dichter auch hier, wie in so manchem andern Werke, gelungen ist, in der Tiefe zu gewinnen, was er an der Oberfläche verfehlte oder vielleicht nicht der Mühe werth hielt, ernstlich zu erstreben. Wenn „Troilus und Cressida", trotz jenes Mangels an Harmonie, trotz jener Unklarheit der sittlichen und poetischen Intentionen unsere Theilnahme fesselt, so wird die Charakteristik und der Gedankeninhalt des Dialogs für die Wunderlichkeiten, wenn nicht Fehler der Composition entschuldigen müssen. Versuchen wir also von dieser Seite her unserer Aufgabe gerecht zu werden: vielleicht, daß es einer gründlichen und vorurtheilsfreien Betrachtung gelingt, nicht nur für Einzelnes zu interessiren, sondern auch für die Würdigung des Ganzen einen naturgemäßen und ausgiebigen Standpunkt zu finden.

In die Mitte seines Gemäldes hat der Dichter den Liebeshandel gestellt, dessen Hauptpersonen er auch durch den Titel hervor hob. Es ist hier alles klarer, vollständiger und durchsichtiger ausgeführt, als dies von den seltsamen Gestalten des reichen und grotesken historischen Rahmens sich sagen läßt, mit welchem er diese Gruppe zu umgeben für gut fand. So möge die Betrachtung auf dieser Seite beginnen.

Die lange Reihe Shakspeare'scher Dramen, mit welchen diese Untersuchungen sich bis dahin beschäftigten, hat uns vielfach Gelegenheit und Aufforderung gegeben, die Virtuosität zu bewundern, mit welcher der Dichter die Darstellung

der Liebe für die höhern Zwecke seiner Kunst zu verwerthen weiß. Der gediegene Ernst seiner Weltanschauung mochte dieser poetischsten und flüchtigsten unter den Leidenschaften in den eigentlichen Historien eine hervorragende Rolle nicht einräumen. Seine Lieblinge Heinrich und Percy bewahren im heißesten Feuer des vertraulichen Liebesgesprächs die frische Selbstständigkeit des Entschlusses und die Klarheit des Blickes; Heinrich VI. ist kaum mehr als passiv verliebt, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Margaretha beherrscht ihn; aber sein Gehorsam ist mehr Gleichgültigkeit gegen die Geschäfte und Widerwillen gegen Zwietracht und Streit, als leidenschaftliches Trachten nach der Gunst des herrschsüchtigen Weibes. Das Verhältniß Margarethens zu Suffolk ist allerdings leidenschaftlicher Art, aber es greift nur episodisch ein und ist weit entfernt, den Gang des Drama's in erster Linie zu bestimmen. In „König Johann" ist es nur schnöde Politik, welche mit dem Namen der Liebe ihr Spiel treibt. Dasselbe gilt von Richard III., nur daß hier gegenüber der kalten Selbstsucht des Mannes die haltlose Eitelkeit des umworbenen Weibes mit ingrimmigem Hohne an den Pranger gestellt wird. Auch in den Römerdramen findet die ideale, romantische Liebe keine Stelle unter den die Ereignisse bestimmenden Kräften. Coriolan weicht nicht der Gattinn, sondern der Mutter, Brutus fragt Porcia nicht um Rath, als die Freunde ihn zum Entschluß drängen, und wenn Antonius in Kleopatra's Armen die Weltherrschaft vertändelt, so beherrscht die kaltherzige Buhlerinn den Wollüstling, nicht die Geliebte den Liebenden. Selbst in den freien Tragödien Shakspeare's muß die Macht des

die Herzen zwingenden Gottes sich mit sehr beschränkten Huldigungen begnügen. Ihr Triumph in „Romeo und Julia" wird durch bedeutungsvolle Hinweise auf die ernstern Lebensgewalten gemäßigt und das Schicksal Othello's zeigt sie als die bedenklichste Gefahr für den nach ernsten und hohen Dingen trachtenden Mann. In Hamlet, Macbeth und Lear müssen die Interessen der Liebe vollends vor denen des Rechtsbewußtseins und des Ehrgeizes zurück treten. Um so unermüdlicher ist die Aufmerksamkeit, um so reicher und unerschöpflicher die Gestaltungskraft, mit welcher Shakspeare in seinen Lustspielen und Dramen den Proteus-Wandelungen jener Allherrscherinn des poetischen Jugendlebens zu folgen bemüht ist. Wir werden später sehen, wie gerade die verschiedene Auffassung dieses Motivs und der ihm entspringenden psychologischen Aufgaben diese Gattungen mehr als alles Andere kennzeichnet und scheidet. Die Lustspiele zeigen die Liebe im Gewirre der Verkehrtheiten und Irrsale des Jugendlebens als den Probirstein, auf welchem Charakterschwäche und Thorheit zu Schanden werden, als die Verbündete der Klugen und als die Zuchtruthe der Narren. Wie sie fertig wird mit dem Sträuben der unreifen, unbändigen Jugend, das wurde in der „Widerspenstigen Zähmung", in „Ende gut Alles gut" und in „Viel Lärmen um Nichts" so ergötzlich als lehrhaftig gezeigt. In „Verlorne Liebesmüh'n" nahm sie eine Gesellschaft gezierter Pedanten in die Lehre; ihre flüchtigen Launen, ihre berauschende, sinnbethörende Macht kamen im „Sommernachtstraum" und in den „Veronesern", zum Theil auch in „Wie es Euch gefällt" zur Geltung. Die „Lustigen Weiber" und „Was

Ihr wollt" brachten eine ganze Gallerie verliebter Narren, lustiger, disproportionirter Verhältnisse und ihnen entspringender Irrungen zu Tage. Shakspeare zeigte uns den nichtigen Gecken und den eiteln Pedanten auf Freiers Füßen, er machte sich über Orsino's hohle, schmachtende Sentimentalität nicht weniger lustig als über Falstaff's grob sinnliche Gemeinheit. Im Allgemeinen fiel dabei das Licht auf die Seite der Frauen. Die gelehrten Herren des navarresischen Hofes zogen den Kürzern gegen die Prinzessinn von Frankreich und gegen ihre Begleiterinnen, Julia beschämte den Wankelmuth ihres Proteus, in Hero und Beatrice feierten weibliche Sanftmuth und weibliche Klugheit und Energie einen schönen Triumph über die Schwächen und Thorheiten der Männer, Helena errang den Sieg über Bertram's störrigen Ungestüm, Rosalinde strahlte in heiterer Gesundheit und harmonischer Kraft unter verwirrter, ungefüger Umgebung und Viola übertraf sie alle in dem Zauber jungfräulicher Anmuth, verbunden mit gediegener Klugheit und ächt sittlicher Würde. Wo ja die Damen den Kürzern zogen, da machten sie ihre Fehltritte wenigstens auf intellectuellem Gebiet, auf dem es für das Weib bekanntlich keine Todsünden giebt. Der Dichter ließ uns über die alberne Eifersucht Adriana's, Helena's, Hermia's lachen, er gab uns Katharina's kindische Ungezogenheit zum Besten so wie Olivia's sentimentale Träumereien. Aber keine der Frauen, deren Humor und Liebenswürdigkeit seine Lustspiele beseelte, ließ sich bei Verletzung der weiblichen Kardinaltugenden ertappen. Shakspeare muthete es uns bis dahin nicht zu, über Unsittlichkeit und Untreue zu lachen, wie es ihm denn

auch nicht ein einziges Mal in den Sinn kam, uns die gemeine Sinnenlust anders als unschön, meistens lächerlich und grotesk und somit für den Betrachter gefahrlos zu zeigen.

Troilus und Cressida ist seine einzige Arbeit, die von dieser allgemeinen Wahrnehmung bis auf einen gewissen Punkt eine Ausnahme macht. Hier allein erscheint die niedrige Gesinnung, die gemeine, sündliche Lust wenigstens in einigen Scenen nicht ganz entblößt von jener anmuthig lockenden Verhüllung, in welcher unser keusches, religiöses Jahrhundert sie auf der Bühne wie im Salon, im Roman und im Drama wie im Leben zu kosten und zu bewundern gewohnt ist. Freilich fehlt auch hier noch sehr viel daran, daß die Vergleichung vollständig zuträfe. Shakspeare hat sich sehr wohl gehütet, den Victor Hugo, George Sand und Genossen in der Zeichnung einer sentimental-heroischen Lustdirne zuvor zu kommen. Was seine Cressida verführerisch macht, ist keineswegs ein Apparat von erhabenen Sentenzen und edlen Motiven, sondern der verlockende Schmuck intelligenter, feiner und bewußter Grazie so wie glühender Jugendkraft, in welchem die haltlose Sinnlichkeit hier allerdings auftritt. Ihr Wohlgefallen an Troilus hat gleich anfangs viel mehr mit dem Appetit des geist- und geschmackvollen Gourmands gemein, als mit der überfluthenden Leidenschaftlichkeit einer tief angelegten, auch im Genußdrange wahren und ernsten Natur. Bei ihr kommt Oheim Pandarus viel zu spät mit seinen schlauen Andeutungen, seinem Ausholen und Winken. Sie durchschaut ihn beim ersten Worte, denn seine Vorstellungen und Empfindungen sind

ihr geläufig. Durch schnippischen, berechneten Widerspruch reizt sie ihn, ihr von des Troilus brauner, gesunder Farbe zu erzählen, von seinen stählernen Sehnen und von der Gunst, in der er bei Helena steht. Mit innigem Behagen lauscht sie den Schilderungen des alten, bequemen „Menschenfreundes", die Freude des überlegenen Spielers strahlt ihr aus den Augen, indem sie seine Plane und Schliche durchschaut. Sie weiß selbst rechtzeitig durch ein leckeres Zötchen die Unterhaltung zu würzen und sich das bezeichnende Lob zu verdienen: „Du bist mir die Rechte!" Mit unerbittlicher Schärfe zeichnet der Dichter in jedem ihrer Worte und Werke den Urtypus der ausgebildeten, bewußten Kokette, des widerwärtigen Gemisches von eisig kalter Selbstsucht und leichtfertiger Sinnlichkeit des Weibes, dem der „geliebte" Mann Nichts ist, als ein Mittel zur Befriedigung der Eitelkeit, wobei gelegentlich auch die Lüsternheit ihre Rechnung findet. „Umworben zu werden ist süßer, als zu gewähren, Gewähren wird Befehl, Versagen Bitte," so bezeichnet sie selbst kurz und bündig den Grundgedanken ihres Verhaltens. Selbst im Augenblicke der Hingabe bleibt ihr die Selbstvergessenheit fremd, die allein die Verirrungen der Liebe ästhetisch entschuldigt. Aber mit vollendeter Kunst weiß sie ihre berechnende Gemeinheit in die Sprache der ächten Leidenschaft und der züchtigen Schaam zu kleiden. Der Schluß jener Scene des dritten Akts, in welcher der Dichter den Troilus an das Ziel seiner Wünsche führt, ist vielleicht die einzige wahrhaft lüsterne und, für sich allein genommen, verführerische Scene, welche die Shakspeare'schen Dramen enthalten. Man könnte sich berechtigt glauben, hier

an eine momentane Verleugnung seiner, auch im übermüthigsten Scherze tief sittlichen Lebensauffassung zu denken, wenn die weitere Durchführung der Rolle nicht in nachdrücklichster Weise auch der schönen und geistreichen Gemeinheit gegenüber die Würde des ethischen Standpunktes wahrte. Die virtuose Schilderung jenes Triumphes der lüsternen Koketterie macht die furchtbare Bitterkeit der nun von Scene zu Scene sich steigernden Satire nur fühlbarer. Cressida's Gedanken, als sie den Geliebten am Morgen entläßt, drehen sich immer noch um den einen Punkt. Nicht um Tugend und Ehre macht sie sich Scrupel, sondern um den praktischen Erfolg ihrer Manöver. „Hätte sie Nein gesagt, so wäre er wohl noch feuriger.“ Ihre Worte in der schmerzlichen Trennungsstunde leisten allen Anforderungen an eine Dame von fein gebildetem Herzen vollkommen Genüge. Neben dem Geliebten ist der Vater ihr Nichts, sie kennt keine Verwandtschaft. Der Falschheit Gipfel will sie heißen, wenn sie ihn jemals verläßt. „Ihrer Liebe starker Bau und Grund ist wie der Erde ew'ger Mittelpunkt.“ Doch mitten in diesen untadelhaft geschmackvollen Ausbrüchen des Gefühls wird sie das Bewußtsein ihres wirklichen Werthes keinen Augenblick los. Es giebt keinen schärfer und unerbittlicher der Natur abgelauschten Zug, als jene heftigen Kundgebungen der beleidigten Unschuld, jene gereizten Betheurungen der Treue, mit welchen sie des Troilus ganz harmlose Abschiedsworte mehrmals unterbricht. Und kaum hat sie dem Geliebten den Rücken gewandt, so produzirt sie gleich beim Eintritt in's Griechenlager eine wahre Kunstleistung der feurigen, gewandten, in allen Sätteln gerechten

Kokette. „Es wächst ihr Muth mit ihren größern Zwecken.“ Sie höhnt den Menelaus, küßt sich recht nach dem Buch mit Patroklus, Odysseus, Diomedes herum und beschließt, den Letztern in des Troilus Pflichten, vielleicht auch in seine Rechte, einstweilen eintreten zu lassen. Aber hier findet sie ihren Mann. Der an Erfolge gewöhnte, durch das Leben geschulte Cavalier ist nicht gemeint, die Rolle des blöden, enthusiastischen, nach Gutdünken gemaßregelten Anbeters zu spielen. Er weiß, wie man es anzufangen hat, um dieser Art von Liebe abzugewinnen, was sie zu geben vermag. Ihren verschämten Weigerungen setzt er entschlossenes Fordern, ihren Launen Festigkeit, wenn nicht Grobheit entgegen. So tauscht das grundsatzlose, eitle und selbstsüchtige Weib den Herrn und Gebieter für den hingebend-treuen Geliebten ein. Sie wird da gestraft, wo sie sündigte. Die Aussicht, welche sich schließlich auf ihre weitere Laufbahn eröffnet, zeigt zur Genüge, daß Odysseus aus dem Herzen des Dichters sprach, als er nach der ersten Begegnung sie schilderte:

„An ihr spricht Alles, Auge, Wang' und Lippe,
Ja selbst ihr Fuß: der Geist der Lüsternheit
Blickt vor aus jedem Glied und Schritt und Tritt.
O der Kampflustigen, so zungenglatt,
Die Willkomm' schielen, eh' man sie noch grüßt,
Und weit aufthun die Blätter ihres Denkbuchs
Für jeden üpp'gen Leser! Merkt sie euch
Als niedre Beute der Gelegenheit
Und Töchter schnöder Lust!“

Shakspeare hat gelegentlich Frauenzimmer gezeichnet, welche an Rohheit und unästhetischer Zuchtlosigkeit weit unter Cressida stehen. Aber keine von Allen macht auf das unverdorbene

Gefühl den unbedingt widerwärtigen Eindruck dieser gleich ihrem Oheim sprüchwörtlich gewordenen Kokette. Es ist die im Gewande des conventionellen Anstandes und der formellen Bildung sich spreizende Gemüthsleere, die auf völlige Herzensroheit gepfropfte Verstandesbildung, die hier so abstoßend berührt. Es wird sich später zeigen, wie wesentlich diese schonungslose Satire durch die Färbung und Richtung des ganzen Dramas bedingt ist.

Von Cressida durch eine weite Kluft der Jahre, des Geschlechts, der Erfahrung getrennt, steht Pandarus seiner Nichte gleichwol zunächst in den ethischen Wahlverwandtschaften des Stückes. Es wurde schon bemerkt, daß Shakspeare diesen Typus des gealterten, lüsternen, entnervten, ebenso gutmüthigen als grundsatzlosen Bon-Vivant aus der volksthümlich gewordenen Ueberlieferung nur aufnehmen durfte, um ihn in festgeschlossener, gerundeter Form für alle Zeiten endgültig hinzustellen. Wie Cressida die Blüthe, so ist Pandarus die reife Frucht jener privilegirten Bildung, die mit dem bequemen Motto: „Erlaubt ist, was gefällt", über alle Scrupel des Lebens hinweg kommt und mit spielender Leichtigkeit jedes sittliche Problem in eine Frage der Zweckmäßigkeit und des Anstandes zu verwandeln geübt ist. Von den Genüssen und den Anstrengungen seiner strebsamen Jugend ist ihm Nichts geblieben, als die lüsterne Erinnerung an die liebgewonnene Sünde und die gezierte Affectation des gealterten Gecken. Er ist die wandelnde Chronik des Hofes und der Stadt, in seinem eigenen Bewußtsein der Tonangeber geselliger Eleganz, ein Polonius des Boudoirs und des Salons. Mit einem wahren Potpourri duftender

Euphemismen führt er bei Helena und Paris sich ein. Seine dickhäutige Eitelkeit prädestinirt ihn zur geduldigen Zielscheibe der Witzbolde. Mit der Virtuosität des vollendeten Gesellschafters vornehmer Herren und geistreicher Damen interpretirt er Grobheiten als liebenswürdige Scherze, sich selbst in dem Weihrauch berauschend, den er mit Grazie rings um sich ausstreut. In seinen Bemühungen um Troilus' und Cressida's Glück spielt eitle Wichtigthuerei und behaglich-lüsternes Schwelgen in der Theorie des seinen praktischen Bestrebungen nicht mehr zugänglichen Lasters eine weit größere Rolle als eigennützige Berechnung. Es ist immerhin möglich und wahrscheinlich, daß Troilus, der Prinz, einigen Einfluß ausübt auf seine Begeisterung für Troilus, den treuen Liebhaber und den verdienstvollen Krieger; doch ist diese eigentlich schlimmste Seite des kupplerischen Treibens im Gedichte keineswegs merklich betont worden. Die Methode seines Verfahrens ist in jedem Zuge von dem Geiste inspirirt, dessen Eingebungen Cressida ihre Taktik verdankt. Wie seine nicht aus der Art geschlagene Nichte, weiß er Lockung und Versagen in stets wechselnder Folge zu einer wahren galvanischen Batterie in der Verführung künstlich zusammen zu setzen. So streicht er gegen Troilus Cressida's Vorzüge heraus. „In die offene Wunde seines Herzens senkt er den Blick, das Haar, die Wange, Gang und Stimme, und mit dem Wort legt er in jede Wunde, mit der die Liebe jenen traf, „statt Oels und Balsams den Dolch, der sie geschlagen." Dann weiß er zur rechten Zeit den Ueberdrüssigen, Strengen zu spielen. Er will ihr sagen, „daß sie dem Vater nach muß, zu den Griechen, er wird sich

nicht mehr darein mischen und mengen, um Undankbare zu verpflichten.“ Die Stunde des Rendezvous zeigt ihn als den vollendeten Künstler in seinem Fache. Wir sehen das klassische Urbild des emeritirten, alten Lüstlings vor uns, dessen Phantasie mit den Bildern genossener Freuden sich füllt, während er seinen Adepten die einst von ihm selbst bis zur Ermattung gewandelten Pfade zeigt und eröffnet. Seine Onkel-Späße am andern Morgen setzen der Gemeinheit die Krone auf. Durch die moralisch-weichmüthigen Sprüchlein, mit denen er die Abschiedsscene zu versüßen bemüht ist, wird der Eindruck keineswegs gebessert und sein letztes Auftreten findet den Zuschauer vollkommen geneigt in die Worte des Troilus einzustimmen:

„Fort, kupplerischer Pandar! Dein Gedächtniß
Sei ew'ge Schmach, und Schande dein Vermächtniß!“

Derart sind nun die Freunde und Führer, welche Troilus, den Ehren- und Liebeshelden des Stückes, bei seinem Eintritt in die erste Krisis des männlichen Jugendlebens erwarten. Unter allen Hauptgestalten des Dramas wird er durch den Dichter unserer Theilnahme offenbar am nächsten gerückt. Wetteifernd preisen seine Umgebungen seine Heldenkraft, seine zuverlässige Tüchtigkeit in jedem Werke des Muthes und der Gefahr. Zwar des Pandarus Aussage könnte verdächtig erscheinen. Aber die kluge, sachverständige Cressida bestätigt sein Zeugniß: „längst gewahrte sie mehr in Troilus, als des Pandarus Spiegel ihr offenbarte.“ Aeneas endlich preist ihn, den Abwesenden, gegen Odysseus als „fest von Wort, beredt in That und thatlos in der

Rede, nicht bald gereizt, doch dann nicht bald besänftigt." Was wir dann von ihm sehen, führt dieses Bild bestätigend aus. Seine schlichte und einfache, „in der Rede thatlose" Art schildert er selbst:

„Ich kann nicht dichten,
Nicht springen, wie ein Tänzer, künstlich kosen,
Noch feine Spiele spielen: lauter Gaben,
Worin die Griechen meisterlich gewandt!

Wenn Andre listig Gunst und Ehre fischen,
Fang' ich mit ächter Treu' nur schlichte Einfalt;
Wenn Mancher schlau sein Kupferblech vergoldet,
Trag' ich es schlicht und ehrlich ungeschmückt."

Dieser tüchtigen, unverdorbenen Mannhaftigkeit seines Wesens entspricht vollkommen seine Abneigung gegen schwatzhaftes Schaustellen seiner Gefühle. Dem nach Cressida's Liebhabern fragenden Odysseus entgegnet er taktvoll und kurz:

„O Fürst, wer rühmend prahlt mit seinen Wunden,
Verdienet Spott!"

Auch seine Thatkraft besteht jede Probe. Er kämpft glänzend gegen die Griechen, und als Hektor gefallen, ist er es, der die Trojaner zu Widerstand und Rache aufruft. Seine Verzweiflung im Unglück des Vaterlandes und im bittersten Schmerz betrogener Liebe hat durchaus nichts Schwaches und Sentimentales. Wie jede gesunde und tüchtige Mannesnatur sucht er instinctmäßig in verdoppelter Thätigkeit, nicht in schlaffer Betäubung die Möglichkeit, dem Schmerz nicht zu erliegen.

Bis dahin erinnert Troilus in jedem Zuge an die glänzendsten Heldengestalten der Historien, an Percy und

Heinrich V. Auch gewisse Uebertreibungen und Härten des auf That und Erfolg gestellten Mannes-Muthes hat er mit ihnen gemein. Wenn er im Ungestüm des Kampfes von der Schonung der Gefangenen abräth, so glauben wir den erzürnten Heinrich auf dem Felde von Azincourt zu hören. Und wie es Percy „ein leichter Sprung dünkt, die lichte Ehre vom blassen Mond zu reißen, oder sie an den Locken aus der Tiefe herauf zu ziehen", wie ihm Vernunft und Besinnung ausgeht, wo Ehre auf dem Spiele steht, so entwickelt Troilus im trojanischen Staatsrathe einen wahren Ehren-Codex ritterlicher Gefühlspolitik:

„Wägst du die Ehr' und Würde eines Königs,
Wie unser hoher Vater, nach dem Maaß
Gemeiner Unzen? Willst mit Pfenn'gen zählen
Seiner Unendlichkeit maaßlosen Werth?
Ein unabsehbar weit Gebiet umzirken
Mit Zoll und Spanne so geringer Art,
Wie Fürchten und Vernunft? O pfui der Schmach!
                                        Mannheit und Ehre,
Wenn sie mit Gründen nur sich mästeten
Gewännen Hasenherz; Vernunft und Sinnen
Macht Lebern bleich und Jugendkraft zerrinnen!"

Aber damit sind die Vergleichspunkte auch vollständig erschöpft. Wir haben oben daran erinnert, wie jene englischen Nationalhelden ihren Damen gegenüber eine feste und klare Unabhängigkeit des Urtheils und der Gesinnung bewahrten, die weit mehr an die Antike erinnert als an das Mannes-Ideal des ritterlichen Mittelalters. Ein Blick auf Troilus muß jedem Unbefangenen zeigen, daß dieser Charakterzug kein zufälliger ist. Die dort fehlende sentimentale

Erregbarkeit, die Neigung in Gefühlen zu schwelgen und den Genuß in phantastischer Zerflossenheit zu einer Andacht, einem Cultus zu machen — sie ist hier in reichem Maaße vorhanden und sie genügt, um den bewunderten Helden in einen Gegenstand des Spottes und des Mitleids zu verwandeln. Shakspeare behandelte eben die phantastischen Traditionen des Ritterthums nicht glimpflicher als die gezierte Kavalier-Sitte seines Jahrhunderts. Er hält der Unnatur den Spiegel vor wo er sie findet und kennt keine sentimental-gemüthlichen Rücksichten, wo es gilt, einer Thorheit die Larve abzureißen. Das Aufgehen des Mannes in Liebessehnsucht und Liebesgenuß findet nun vor ihm eben so wenig Gnade als vor irgend einem der Alten. Wem das nach der Lectüre von Romeo und Julia noch zweifelhaft wäre, für den spricht die Rolle des Troilus mit deutlicherer nicht mißzuverstehender Schrift. Dort zerstörte die zähe Leidenschaft in edel gearteten und gleich gestimmten Naturen nur das äußere Glück, nachdem sie ihren Opfern doch einen vollen Zug gestattet hatte aus dem Taumelkelch der seligsten Lust. Das Leben brach, aber die Liebe triumphirte über den Gräbern. Hier reißt der Dichter mit grausamerer Hand die verschönernde Hülle fort von den Illusionen der Jugend. Die Liebe geht den Weg der andern Ideale; sie wird zum albernen Mährchen gegenüber der brutalen Macht der Verhältnisse und der Sinne; ihre Erscheinung ist die einer gefährlichen, den ganzen sittlichen Organismus bedrohenden Krankheit. Im vollen Paroxysmus dieses hitzigen Fiebers tritt Troilus auf. „Er ist schwächer als des Weibes Thränen, zahmer als Schlaf, be-

thörter, als die Einfalt, zaghafter, als die Jungfrau in der Nacht und ungewandt wie unbelehrte Kindheit." So läuft er denn blind und urtheilslos in die Schlinge. Mit wunderbarer Gewalt und Wahrheit schildert der Dichter dieses übersinnlich-sinnliche Delirium der haltlosen Jugend in dem Selbstgespräch, durch welches Troilus sich über die letzte Pause der Erwartung hinfort hilft:

„Mir schwindelt; rings im Kreis dreht mich Erwartung;
Die Wonn' in meiner Ahnung ist so süß,
Daß sie den Sinn verzückt. Wie wird mir sein,
Wenn nun der durst'ge Gaumen wirklich schmeckt
Der Liebe lautern Nektar? Tod, so fürcht' ich,
Vernichtung, Ohnmacht oder Lust zu sein,
Zu tief eindringend, zu entzückend süß
Für meiner gröbern Sinn' Empfänglichkeit!
Dies fürcht' ich sehr, und fürchte außerdem,
Daß im Genuß mir Unterscheidung schwindet,
Wie in der Schlacht, wenn Schaaren wild sich drängend
Den flieh'nden Feind bestürmen."

Es ist ganz die sublimirte Sinnlichkeit, wie sie in den Darstellungen der romantisch-ritterlichen Liebe unter der Einwirkung der zügellosen Phantasie auf das heiße Blut so oft sich entwickelt. Der Polexandre des Gomberville z. B. enthält eine Schlußscene, welche an die hier geschilderte Situation schlagend erinnert. Der Held des Romans, nach einer Masse von Opfern und Abenteuern an's Ziel seiner Wünsche gelangt, wird dort auf der Treppe zum Zimmer seiner Gebieterinn vor lauter Entzücken und Demuth buchstäblich ohnmächtig und sinkt den herbei eilenden Kammerjungfern hülflos in die Arme.

Natürlich bleibt denn nach dem Rausche die schaale Ernüchterung nicht lange aus. Troilus zieht sich noch gut genug aus der Sache. Es ist ordentlich als ob die Seelenmarter, welche er als Zeuge von Cressida's Verrath erleidet, eine gewisse kräftigende und stählende Wirkung auf seine gute Natur nicht verfehlte. Ergreifend und gewaltig schildert das Gedicht seinen Schmerz, dieses Irrewerden der Seele an sich und der Welt, als der Jugendtraum der Treue und Liebe zerrinnt, als die Selbstsucht und Sinnlichkeit, die Beherrscher der großen, breiten Oberfläche des Lebens, sich in ihrer Nacktheit ihm zeigen. Mit den Illusionen der Jugend ist es fortan vorbei; er hat frühzeitig die bittere Hefe vom Grunde des Bechers gekostet und wird fortan sich hüten, in hastigen Zügen zu trinken. Aber seine Thatkraft ist nicht gebrochen, er wird seine Würde bewahren. Hektor's Tod zumal eröffnet ihm eine Laufbahn, in der Schmerzen, wie die seinigen, am ehesten heilen: die des schweren, ruhmvollen Kampfes für das seinem Muth und seinem Arm vertrauende Vaterland.

Die Betrachtung des Troilus bahnt uns denn nun auch den Weg zu dem Studium der Staatsaktion, mit welcher Shakspeare diese Parodie der ritterlich-phantastischen Liebe durchflocht. Daß Shakspeare auch hier die antike Ueberlieferung im Geiste des Mittelalters aufgefaßt und verarbeitet hat, bedarf kaum der Bemerkung. Nicht sowohl Erwägung nationaler Pflichten und politischer Interessen als romantische Gefühle, Ritterehre und Liebe bestimmen die Handlung. Des Troilus Ehren-Katechismus trägt es im trojanischen Staatsrath nicht nur äußerlich über Hektors

vernünftigen Rath davon. Der Politiker des Verstandes bekehrt sich selbst, und zwar in aller Form, zu der Staatskunst des Herzens. Nicht anders denkt man im griechischen Lager. Als Aeneas im schönsten euphuistischen Kavalier-Styl Hektor's ritterliche Ausforderung überbringt, erwiedert ihm Agamemnon:

„Doch wir sind Ritter:
Und sei mit Schmach vom Ritterthum vertrieben,
Wer nicht schon liebt, geliebt hat, noch wird lieben.
Drum wer in Lieb' ist, sein wird, oder war,
Der stelle sich, sonst biet' ich selbst mich dar."

Selbst Nestor, wie schon oben hervorgehoben, ist troß seines Alters diesem Glauben ergeben. Aber nicht nur zu Rittern des Mittelalters hat Shakspeare seine Griechen und Trojaner gestempelt. Er behandelt sie fast ohne Ausnahme mit einer wahrhaft raffinirten Bitterkeit des Hohnes, des ingrimmigen Spottes. Am schlimmsten kommen Achilles und Ajax fort, die eigentlichen, klassischen Vertreter der siegreichen Heldenkraft. Plumper Uebermuth, Ueberschätzung des eigenen Werthes und die damit verbundene Beschränktheit ist ihnen gemeinsam. Wie Cressida's Diener gleich anfangs den letzeren schildert, macht er ihn zu einem Typus der unbehülflichen Kraft: „So kühn wie der Löwe, so täppisch wie der Bär, so langsam wie der Elephant. Seine Tüchtigkeit geht in Thorheit unter und seine Thorheit ist durch Verständigkeit gewürzt. Dabei ist er melancholisch ohne Ursach' und lustig wider den Strich. Wie ein gichtischer Briareus hat er hundert Hände und keine zum Gebrauch!" Sein weiteres Auftreten ist eine drastische und

ergötzliche Ausführung dieses Programms. Im Lager, dem Feldherrn und den Streitgenossen gegenüber, spielt er im Gefühl seiner Unersetzlichkeit den Wühler, giebt den Parteien Gelage, ermuthigt die neidische Gemeinheit des aufsätzigen Pöbels. Wie ein Kind läßt er dabei am Gängelbande der Eitelkeit sich lenken, auf jeden Zopf anbeißend und mit vollen Zügen aus dem Becher der keineswegs verhüllt oder in feiner Mischung ihm gereichten Schmeichelei sich labend. Welch' eine prachtvolle Illustration der in großen und kleinen Kreisen bewährten politischen Weisheit ist jene prachtvolle Scene, da Odysseus ihn gegen Achilles hetzt! Nichts hat so sehr seinen Beifall, als des Ithakers Bemerkungen gegen den Stolz. „Warum sollte ein Mensch stolz sein? Wo kommt der Stolz her? Ich weiß nicht, was Stolz ist!“ Er haßt einen stolzen Mann, wie das Brüten der Kröten — und „liebt sich selber doch!“ Wollüstig trinkt sein Schweigen den ihm gespendeten, faustdick ironischen Beifall — und sogleich erregt das ermuthigte Selbstgefühl seinen schlummernden Witz. In edlem Selbstbewußtsein verkündigt er seinen schlauen Entschluß in Betreff des Achilles:

„Geh' ich zu ihm, dann mit der Eisenfaust
Schlag' ich ihm in's Gesicht!“

„Kneten, geschmeidig machen will er den schuft'gen, frechen Burschen.“ So stolzirt er vor dem Zweikampf auf und ab, wie ein Pfau, beißt sich in die Lippen, sieht den Thersites für den Agamemnon an: in jedem Zuge der „grützköpfige Lord mit den Gaulmanieren“ als den ihn Thersites

einmal bezeichnet, eine wandelnde Satire auf die der persönlichen Würde und der Klugheit entbehrende Macht! Und bei alle dem kommt er im Grunde noch besser fort, als Achilles, der „gottgleiche Pelide!“ An Hochmuth thut es dieser reichlich dem Ajax gleich und dabei hat er vor ihm die schlaffe Genußsucht voraus, die ihn nach „kranken Wünschen, nach Frauengelüsten“ seine Handlungen bestimmen läßt und, was noch schlimmer — die Gemeinheit, welche, einmal gereizt, den Erfolg um jeden Preis willkommen heißt, auch um den der Ehre und des guten Gewissens. Wie er den Hektor heimtückisch mordet und dann, von Allen anerkannt, brutal triumphirt und Recht behält im materiellen Verlauf der Dinge, steigert sich seine Erscheinung zu einer wahrhaft ingrimmigen Satire gegen die Helden und Sieger, welche der Pöbel im Harnisch und in Lumpen auf der Lebensbühne mit Lorbeern bedeckt.

Nicht ganz so schlimm, aber auch durchaus nicht schmeichelhaft wird Diomedes behandelt, der ritterliche Roué, der wahre, glückliche Liebesheld dieser Gesellschaft, der Kavalier comme il faut, den Damen ein ebenbürtiger und gefährlicher Gegner, da er mit ihren Waffen kämpft und Genuß um Genuß, Ritterdienst gegen Hingabe, Trotz gegen Koketterie einzusetzen bereit ist, nicht aber mit ächtem Golde der Herzensneigung zahlt für die Rechenpfennige der Galanterie. Ihm zunächst steht Aeneas, der gespreizte und affectirte, aber nicht untüchtige ritterlich-tapfere Kämpfer. Agamemnon wird nur in allgemeinen Umrissen gezeichnet. Desto interessanter und reicher ausgestattet ist Odysseus, der Wissende unter den Bethörten und Beschränkten, der wan-

delnde Kommentar dieses ganzen Treibens und in vielen wichtigen Punkten ganz sichtlich der Dollmetscher von Shakspeare's eigener Ansicht. Wir erinnern uns, wie die englischen Historien Shakspeare's ihrem Grundgedanken nach den Sieg der Ordnung, des Rechts, des Gesammt-Interesses darstellten über die Willkür der selbstsüchtig sich überhebenden Kraft. Wir sind dieser Anschauung in dem Schicksal des Coriolan, der Mörder Cäsar's, wieder begegnet. Sie spricht auch hier als klare, durchdachte Theorie und feste Ueberzeugung sich aus, wenn Odysseus den Griechen die Nothwendigkeit der Unterordnung, des Gehorsams auseinandersetzt, wenn er „Abstufung" (degree) die Seele des Staates nennt, ohne welche die „Kraft" „Recht" heißen würde, „das Ganze aber rückwärts ginge, Schritt für Schritt, indem es hinauf zu klimmen strebte." — Und wie Odysseus klar sieht über die Lebensbedingungen des Ganzen, so ist ihm auch nicht verborgen, was die Einzelnen denken und treiben. Ein feiner, vollendeter Menschenkenner weiß er sie zu durchschauen, bei ihren schwachen Seiten als den zugänglichsten und erregbarsten zu fassen, ohne ihr Wissen und Wollen im Interesse des Ganzen zu leiten. Er durchschaut Cressida auf den ersten Blick, wie den Achilles und Ajax. Den plumpen Telamonier weiß er mit handgreiflicher Schmeichelei zu ködern. Scheinbare Nichtachtung und Gleichgültigkeit thun bei dem übermüthig sich blähenden Achilles ähnliche Dienste. Mit einer Ausführlichkeit und geistiger Tiefe, wie sonst nur die reifsten Shakspeare'schen Arbeiten sie zeigen, wird dabei das Verhältniß des Welturtheils zum Verdienste des Einzelnen erörtert, die Gleichgültigkeit und Selbstsucht

der Massen, die Nothwendigkeit, sie durch den Reiz der Neuheit in Athem zu halten, die Tyrannei der öffentlichen Meinung gegen die Bewerber um ihre zweideutige und doch so lockende Gunst. Wie bitter wird der übermächtige Einfluß der zufälligen Glücksgaben geschildert:

„Keinen Menschen giebt's,
Der, weil er Mensch ist, irgend Ehre hat —
Er hat nur Ehre jener Ehre halb,
Die Zuthat ist, als Reichthum, Rang und Gunst!"

Dabei rechne nur Niemand auf den beständigen Besitz dieser Ehre, wenn er sie einmal durch gediegene Großthat erwarb! Das Neue gilt, dem Reiz des Augenblicks huldigt die Menge.

„Die Zeit trägt einen Ranzen auf dem Rücken,
Worin sie Brocken wirft für das Vergessen,
Dies große Scheusal von Undankbarkeit.
Die Krumen sind vergang'ne Großthat.
Beharrlichkeit
Hält Ehr' im Glanz; was man gethan hat, hängt
Ganz aus der Mode, wie ein rost'ger Harnisch,
Als armes Monument dem Spott verfallen.
Einstimmig preist man neugebornen Tand,
Ward er auch aus vergangnem nur geformt,
Und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet,
Weit mehr als Gold, ein wenig überstäubt."

Von nicht mißzuverstehender Bedeutung ist endlich Thersites, die von Homer übernommene, aber wesentlich vertiefte und reicher ausgestattete Karrikatur des mißgünstigen, untüchtigen aber scharfsichtigen Plebejers, wie Ajax und Achilles der vom Glücke aufgeblähten Aristokraten. Alles, was in den Volksscenen der Historien gegen Ueberhebung und

Anmaaßung des Pöbels gesagt und gezeigt wurde, drängt sich hier zu einem wahrhaft sublimirten Gifte, zu einer unerbittlich-ätzenden Brühe des Spottes zusammen. Es fehlt dem Repräsentanten der Volksmeinung nicht an scharfer Beobachtung und kritischem, feinem Verstande. Er täuscht sich keinen Augenblick weder über des Achilles und Ajax geistige Stumpfheit, noch über des Odysseus List, noch über Cressida's und Diomedes Werth oder über die Würde der Politik, welche die Griechen vor Troja führte, um für einen Hahnrey um eine Metze zu fechten! Dabei hat ihm die schadenfrohe Natur die in solcher Lage so nützliche Gabe des Schweigens versagt. Er ist nicht der Mann, einen Witz zu unterdrücken, eine Grobheit zurück zu halten und wäre ihm das Prügelhonorar von Seiten der Betheiligten noch so gewiß. Ajax muß es sich sagen lassen, daß er schwerer ein Gebet auswendig lernt, als sein Hengst eine Rede aus dem Kopfe hält. Achilles muß seinen Kopf mit einer tauben Nuß vergleichen lassen, Patroklus „des Achilles Troddel" thut kaum den Mund auf, als er gleichfalls seinen Theil bekommt: und so geht's allen Andern, durch das ganze Register. Aber es ist eine trübselige Genugthuung, welche sich der Köter durch sein Bellen verschafft. Die Schläge thun ihm darum nicht weniger weh' und er macht sich auch durchaus keine Illusionen über die Rolle, welche er spielt. „Er schlägt mich und ich schimpfe auf ihn: o schöne Genugthuung! Ich wollte es stände umgekehrt, und ich könnte ihn schlagen, während er auf mich schimpft!" Wenigstens hat er die Freude, daß der Erfolg seinen Wünschen und Weissagungen im Ganzen Recht giebt, daß der Teufel Bos-

heit Amen spricht zu seinen Verwünschungen der Fürsten, des Heeres, des Weltlaufs. Er sieht mit wildem Behagen, wie „die Staatsklugheit des Schelmenfuchses Odysseus keine Heidelbeere werth ist", wie Alles darüber und darunter geht, wie das Schlechte triumphirt und ihm und seiner Zunft reichlicher Stoff in Aussicht steht für die Fortsetzung ihrer erquicklichen Thätigkeit.

Man wird es schon dieser streng an den Text sich haltenden Betrachtung angemerkt haben, daß wir nicht zu denen gehören, welche über den Grundgedanken von „Troilus und Cressida" in Zweifel sind oder gar einen Grundgedanken diesem allerdings wunderlichen und durchaus nicht einschmeichelnden und anmuthigen Lustspiele absprechen möchten. „Troilus und Cressida" erinnert in Ton und Inhalt ganz sichtlich an zwei Arbeiten Shakspeare's, welche auch äußere Gründe als ungefähr gleichzeitig bezeichnen. Das Verhältniß zwischen den Liebenden findet unter den zahlreichen Shakspeare'schen Variationen des großen Thema's nur in „Antonius und Kleopatra" seines Gleichen. Hier wie dort schildert Shakspeare mit furchtbarer Wahrheit die herzlose Kokette. Das „Lustspiel" thut es der tragischen Historie noch zuvor, insofern hier nicht der Lüstling, sondern der jugendliche, unerfahrene aber treuherzige Phantast als Opfer herhalten muß. Dafür ist aber Cressida schwächer und ungefährlicher gezeichnet, als die Königinn von Aegypten, und es handelt sich bei ihrem Verrath nicht um die Weltherrschaft, sondern um die zerstörte Illusion eines braven und heißblütigen, aber mit Genie nicht eben reichlich gesegneten Ritters. So bleibt der unliebsame Vorgang immerhin in

den Grenzen des Lustspiels. Dem bittern Hohne aber, welcher in „Troilus und Cressida“ die Auffassung aller Lebensverhältnisse durchzieht, begegnen wir außerdem nur noch in „Timon von Athen.“ Mit einem Worte: das vorliegende Stück scheint uns, wie jene beiden andern, ein schlagender Beweis jener tiefen Verstimmung, die aus uns unbekannten Gründen sich des Dichters gegen das Ende des ersten Jahrzehntes des siebzehnten Jahrhunderts bemächtigte, um dann in den wenigen, ihm noch übrig bleibenden Jahren des Wirkens einer großartig gelassenen und dabei heiteren Ruhe wiederum Platz zu machen. Noch umfassender als „Timon“ zeigt uns „Troilus und Cressida“ die unerfreuliche Kehrseite des Weltlaufes, an Großen und Kleinen, in den Schicksalen der Völker, wie in den Freuden und Enttäuschungen der in's Dunkel und Geheimniß sich flüchtenden Liebe. Daß dabei gerade die homerischen Griechen zur Zielscheibe genommen werden, kann durchaus nicht befremden. Der Dichter fand hier allgemein bekannte und verständliche Symbole aller der Verhältnisse vor, welche im Hohlspiegel seiner Satire zu zeigen er diesmal sich vorgesetzt hatte. Eben weil diese Satire die innersten Gründe aller menschlichen Entwickelung im Auge hat, nicht Verkehrtheiten dieses oder jenes bestimmten Standes oder Volkes, eben deshalb mußten jene in das Gesammtbewußtsein übergegangenen Urbilder der Heldenkraft und der Weisheit, der Liebe, des Zorns, der Ehrsucht doppelt gelegen kommen. In der Ausführung, welche Shakspeare seinem Gedanken zu geben wußte, spricht das Salomonische: „Alles ist eitel“ aus jeder Scene, jedem Charakter. Es giebt das kein tröstli-

ches, kein erfreuliches Bild. Aber es ist das Vorrecht des Dichters, auch einseitigen Anschauungen und momentanen Stimmungen einen energischen Ausdruck zu geben, sobald nur von dem einmal gewählten Standpunkte aus dem Gesetz der innern Wahrheit und Folgerichtigkeit Genüge geschieht. Ein Drama ist eben kein Grundriß der Menschenwelt, sondern eine perspectivische Darstellung einer ihrer unzähligen Phasen, und daß die hier vorliegende ihrem Gesichtspunkte in ungewöhnlichem Maaße genügt, daß sie nicht nur reich ist an Einzel-Interesse, sondern auch planvoll und beherrscht von einer mächtigen Logik, das anschaulich zu machen war die Aufgabe dieser Betrachtung.

Anmerkung zur neunten Vorlesung.

[1] (S. 316.) Der Titel dieser ältesten Ausgabe heißt: „The Famous Historie of Troylus and Cresseid. Excellently expressing the beginning of their loves, with the conceited wooing of Pandarus Prince of Licia. Written by William Shakspeare. London. Imprinted by G. Eld for R. Bonian and H. Walley, and are to be sold at the spred Eagle in Paules Church-yeard, over against the great North doore 1609." Es war dieses jedoch nicht das erste Stück der englischen Bühne, welches diesen sehr populären Stoff bearbeitete. Aus Henslowe's mehrfach erwähntem Tagebuche ergiebt sich, daß ein Drama: Troyelles and Cresseda oder the Tragedy of Agamemnon schon am 2. Juni 1599 durch den Master of the Revels zur Aufführung verstattet wurde. Es war von Dekker und Chettle wahrscheinlich für die Truppe des Grafen von Nottingham geschrieben. Auch ein Stück „Troilus und Cressida" aus dem Repertoire der Shakspeare'schen Gesellschaft wird schon früh erwähnt. Es wurde am 7. Februar 1603 in das Londoner Buchhändler-Register eingetragen: ob ein von Shakspeare stammender erster Entwurf, ist nicht zu bestimmen.

Die Dramen.

Digitized by Google

Vorbemerkung.

Schon im ersten Bande dieser Vorlesungen wurde der Gesichtspunkt angedeutet, von dem aus wir die „Dramen" Shakspeare's von den Lustspielen und den Tragödien glaubten trennen zu müssen. Nicht sowohl der glückliche oder traurige Ausgang der Fabel an sich bestimmte die Scheidung, als die Anlage der maaßgebenden Charaktere, welche den einen oder den andern Ausgang bedingte. Wie in den Tragödien die Verirrungen der Ueberkraft den Conflict bewirkten, so in den Lustspielen die Fehltritte und Irrthümer der Schwäche. Dem gegenüber beruht das Interesse der Dramen vorzugsweise auf dem Wirken gesunder, harmonisch entwickelter Naturen, welche den Strauß mit dem Schicksal muthig bestehen und am Ende Ordnung schaffen in der durch fremde Leidenschaft und Verschuldung rings um sie angestifteten Verwirrung. Es versteht sich, daß die Shakspeare eigenthümliche Mischung der tragischen und komischen Effecte hier ihren weitesten Spielraum findet, daß der Ton des Gedichts bald der einen, bald der andern Gattung sich nähert. Nirgend sonst hat Shakspeare die Rahmen seiner Gemälde mit solcher Kühnheit ausgedehnt, nirgend diese selbst so mannigfaltig, aus

so contrastirenden Bestandtheilen zusammen gesetzt, nirgend mit so genialer Freiheit allen Regeln Trotz geboten, ausgenommen das eine, unverbrüchliche Gesetz der psychologischen Wahrheit. Dafür thun wir aber auch auf keinem andern Gebiete tiefere und erfreulichere Blicke in das innerste Heiligthum seiner eigenen Weltanschauung, wie denn auch die meisten dieser Gedichte den Jahren seiner vollendeten Reife, wenn nicht der letzten Zeit seines Schaffens angehören. Es liegt nahe, daß gerade hier bei der Einreihung und Beurtheilung der einzelnen Werke das subjective Urtheil einen vergleichungsweise weiten Spielraum hat. Den Kaufmann von Venedig z. B. rechnen Manche unter die Lustspiele; umgekehrt wäre es nicht schwer, für die Aufnahme von „Ende gut Alles gut“ unter die Dramen plausible Gründe zu erdenken. Die Begründung der von uns in dieser ganzen Abtheilung vorgezogenen Anordnung kann sich naturgemäß nur aus den Abhandlungen über die betreffenden Stücke ergeben. Es handelt sich auf diesem schwankenden Grenzgebiete eben weniger um das Aufstellen allgemein gültiger Formeln, als um möglichst sinnige und gründliche Betrachtung des einzelnen Falles.

Zehnte Vorlesung.

Der Kaufmann von Venedig.

Geehrte Versammlung!

Es liegt hier einer der merkwürdigsten Erfolge unserer Betrachtung vor, von denen die Geschichte der neuern Bühne berichtet. Das erschütternde, rührende und lustige Drama von dem königlichen, großmüthigen Kaufmann, von dem blutgierigen, wucherischen Juden und von dem klugen Urtheilsspruche der ebenso schlauen und witzigen als braven, großherzigen Jungfrau, es erfreut sich seit Shakspeare's Zeit bis auf unsere Tage einer unbestrittenen Beliebtheit bei Lesern und Zuschauern jeder Bildungsstufe und jeder geistigen Richtung. Der „Kaufmann von Venedig" widersteht mit gleich unverwüstlicher Kraft den Strapazen ästhetischer Lese-Abende, wie den Experimenten mäßiger Provinzialbühnen und strebsamer Liebhabertheater. Die Virtuosen des Charakterspiels zählen Shylock zu ihren dankbarsten Rollen und bei einigermaßen genügender Besetzung ist das Drama eines der bewährtesten Zugstücke der deutschen wie der englischen

Bühne. Diese Thatsachen giebt Jedermann zu. Nun suchen wir aber uns Rechenschaft zu geben über den Grund und die Berechtigung dieser unzweifelhaft vorliegenden Wirkung, und sofort gerathen wir mit allen Grundgesetzen der dramatischen Aesthetik in die bedenklichsten Conflicte. Der „Kaufmann" ließe sich unschwer als Beispielbuch für eine Kritik gebrauchen, welche es unternähme, Shakspeare mit den anerkanntesten, durch den Gebrauch der Jahrhunderte geheiligten Bedingungen des dramatischen Erfolges im Widerspruche zu zeigen. Kaum irgendwo hat er die Einheit des Tones, der ethischen Färbung so rücksichtslos verletzt, als es hier in vielen Scenen geschieht. Edle Frauen lassen in ihren Reden die unzartesten Scherze mit tiefsinnigen Sprüchen wechseln. Nicht nur werden tragische Scenen durch burleske Komik unterbrochen, sondern in einem und demselben Charakter drängen beide Elemente sich in vollendeter Entwickelung zusammen. Shylock steht in dieser Hinsicht einzig da unter den Gestalten des Shakspeare'schen Theaters. Und noch weniger scheint sich der Dichter um die Einheit der Handlung zu bekümmern. Die Zusammensetzung der Fabel zeigt noch heterogenere Bestandtheile als die von „Viel Lärmen um Nichts". Dort wurden durch eine eingelegte Charakterstudie die Mißklänge einer für das Lustspiel augenblicklich zu ernsten Verwickelung gemildert. Hier übernimmt das Drama zwei Novellenstoffe, beide gleich abenteuerlich, beide dem psychologischen Verständniß gleich schroff sich versagend. Aus einer dritten Novelle nimmt es eine leichtfertige Liebesgeschichte hinzu und verschlingt dann alle diese Fäden zu dem kunstvollsten Gewebe, ohne ihnen

ihre ursprüngliche, grell abstechende Färbung nehmen zu können. Wir aber leben uns mühelos ein in das Ganze; nach wenigen Scenen fühlen wir uns zuhause in dieser seltsamen Welt, wir wundern uns über Nichts mehr und doch steht alle natürliche Ordnung genau genommen auf dem Kopfe. Es geht kaum etwas Thatsächliches vor, was nicht die Gesetze von Wahrscheinlichkeit zu verletzen scheint.

Sehen wir uns dies näher an.

Der „Kaufmann von Venedig" ist höchst wahrscheinlich eine der früheren selbstständigen Arbeiten des Dichters. Er findet sich in dem oft erwähnten Verzeichnisse Shakspeare'scher Werke, welches Meres im Jahre 1598 in seinem „Schatzkästlein des Witzes" zusammenstellte. In's Londoner Buchhändler-Register wurde er am 22. Juli 1598 eingetragen. Eine Notiz in Henslowe's Tagebuch (vergl. S. 14 dieses Bandes) erwähnt jedoch schon unterm 25. August 1594 eine Venesyon comedey unter den Neuigkeiten des Newington-Theaters, und äußere wie innere Gründe rechtfertigen es, dabei an das Shakspeare'sche Drama zu denken. Auf diese frühe Zeit deutet der ungleiche Styl, die in den Figuren Gratiano's und Nerissa's hervortretende Abhängigkeit von romanischen Mustern, endlich die Ueberladung der Frauenrollen mit zum Theil nicht wenig derben und unzarten Scherzreden. [1]

Die Fabel entnahm Shakspeare zwei Erzählungen der alten Sammlung Gesta Romanorum, so wie einer Novelle des Masuccio di Salerno. Die Grundzüge der Geschichte von der seltsamen Schuldverschreibung werden in den „Gesta" noch in ziemlich roher Form gegeben. Ein Ritter verpfändet

dort einem Kaufmann alle sein Fleisch für eine Summe Geldes. Er kann dann nicht zahlen und wird von dem Wucherer vor den Richter geführt. Da erscheint seine Geliebte in männlicher Kleidung und mit Erlaubniß des Richters versucht sie es, den Gläubiger zu erweichen. Seine Antwort bleibt stets: „Ich will das Bedungene haben." Das Mädchen, nachdem es solches gehört, hebt an zu sprechen: „Herr Richter, gebet nun ein gerechtes Urtheil über das, was ich sagen werde. Ihr wißt, daß der Ritter sich nie zu etwas Anderm verpflichtet, außer, daß der Kaufmann ihm das Fleisch von den Knochen schneide; aber ohne Blut zu vergießen, denn davon ist Nichts gesagt. Möge er doch gleich Hand an ihn legen. Aber sofern er Blut vergießt, ist er dem Könige verfallen." Als der Kaufmann dies hörte, sprach er: „Gebt mir das Geld, und ich erlasse euch die ganze Klage." Spricht das Mädchen: „Amen! Ich sage dir, du wirst keinen Pfennig bekommen!"

Weit vollständiger erscheint die Fabel in dem 1554 erschienenen Pecorone des Giovanni Fiorentino. Namentlich die Handlung der Proceßscene und die daran sich schließende scherzhafte Intrigue, welche die verkleidete Dame dem Liebhaber spielt, stimmt fast in jedem einzelnen Zuge mit den entsprechenden Partieen des Drama's überein. Aus dem „Kaufmann" der „Gesta Romanorum" ist bereits der Jude geworden, aus dem „Ritter" der reiche venetianische Kaufherr Ansaldo, der für seinen Freund Gianetto die Schuld contrahirt, um ihm, nach zwei vergeblichen Versuchen, zum Besitz seiner Dame zu helfen. Nachdem das Unternehmen gelungen, erinnert Gianetto sich zu spät des mit seinem

Leben für ihn haftenden Freundes. Seine Gemahlinn, ganz wie bei Shakspeare, sendet ihn auf der Stelle reich ausgestattet nach Venedig, damit er versuche, um jeden Preis das Unglück zu wenden. Dann eilt sie verkleidet ihm nach, führt den Proceß, rettet Ansaldo und besteht nachher auf der Forderung des Verlobungsringes, den der dankbare Gianetto, zwar mit schwerem Herzen, endlich hergiebt. Dann folgen nach der Rückkehr die scherzhaften Vorwürfe und die Versöhnung, ganz wie bei Shakspeare. [2]

Das rohe Urbild zu der Geschichte von den drei Kästchen findet sich im 99. Kapitel der Gesta Romanorum: Ein König von Apulien entsendet seine Tochter, auf daß sie den Sohn des römischen Kaisers heirathe. Nach vielen gefährlichen Abenteuern kommt sie endlich nach Rom. Sie wird vor den Kaiser geführt, und der redet sie an: „Jungfrau, du hast um meinen Sohn vieles Unglück ertragen. Doch werde ich alsbald prüfen, ob du seiner werth bist. Und er ließ drei Gefäße herbei schaffen. Das erste war von reinstem Golde und mit kostbaren Steinen besetzt, aber mit Todtenbeinen gefüllt. Darauf stand die Inschrift: Wer mich erwählt, bekommt, was er verdient. Das zweite Gefäß war aus reinem Silber, mit Edelsteinen geschmückt und mit Erde gefüllt. Und darauf standen die Worte: Wer mich erwählt, bekommt, was die Natur verlangt. Das dritte Gefäß war von Blei, mit Gold und kostbaren Steinen gefüllt. Darauf war zu lesen: Wer mich erwählt, wird finden, was Gott ihm bestimmt hat. Diese drei zeigte er dem Mädchen und sprach: „Wenn du eines von diesen erwählst, in welchem etwas Nützliches und Schönes sich findet, so wirst du mei-

nen Sohn erhalten. Wählst du aber, was weder dir noch Andern frommt, so wirst du ihn nicht bekommen." — Die Prinzessinn, nachdem sie die Gefäße und ihre Inschriften reiflich betrachtet, wählte das bleierne, und als man es öffnete, sagte der Kaiser: „Treffliches Mädchen, du hast gut gewählt, darum wirst du meinen Sohn zum Gemahl bekommen!"

Zu diesen beiden bizarren Fabeln fügte Shakspeare nun noch die Grundzüge einer leichtfertigen Entführungsgeschichte aus Masuccio di Salerno. Er verschmolz die Tochter des Königs von Apulien mit der Braut Gianetto's, ließ statt der Dame naturgemäß den Freier unter den Kästchen wählen, vertiefte sich in den edeln Charakter des für den Freund sich opfernden Kaufmanns, nahm das heiße, leichtfertige Blut Lorenzo's und Jessica's in den Dienst der poetischen Gerechtigkeit — und ließ dann über diesem Chaos seltsamer Verwickelungen und unglaublicher Geschichten die Sonne seines Genius aufgehen. In ihren Strahlen mildern die scharfen Umrisse der Handlung sich zur Schönheitslinie, das Widerstrebende scheint sich zu versöhnen, diese kleine, poetische Welt gewinnt ihre eigenen Verhältnisse, ihre eigene Perspective und Färbung. Die Wirklichkeit wird nirgends kopirt und doch werden ihre innern, wesentlichen Gesetze nicht verletzt. Die Thatsachen freilich gehören dem Mährchen an. Um so fester und realer ist der Boden, dem die Motive und die Charaktere entwachsen, und indem wir uns anschicken, durch das immerhin verworrene Detail zu einer Uebersicht des Ganzen uns durchzuarbeiten, werden wir auf jedem Schritte durch eine Fülle von Einzelschön-

heiten für die Mühe des Weges entschädigt. Es ist, als suchten wir die beherrschende Fernsicht in einem dicht verwachsenen, reizenden Park. In künstlichen Windungen führt uns der Pfad durch die Pracht des grünen, duftenden Waldes. Anmuthige Landschaftsbilder öffnen sich rechts und links, Nebenwege führen in alle Gebüsche, Blumen und Früchte locken zum Verweilen und zum Genuß. Wir haben keine Ermüdung, keine Langweile zu fürchten, aber wir haben alle Ursache, auf den Weg zu achten, damit wir in dem schönen Labyrinth das Ziel nicht verfehlen. — Ohne Bild: In wenigen Stücken spielt Shakspeare mit seinen Lesern und Erklärern so glücklich Versteckens, als hier. Die überall auftauchende und scenenweise in die Handlung sich einschiebende Spruchweisheit verlockt hier in besonderm Grade zu der immer bedenklichen Ausschau nach einer „Moral" des Stücks. Gervinus geht so weit, bei dieser Gelegenheit die absichtliche, moralische Lehrhaftigkeit für einen wesentlichen Zug Shakspeare's und des Drama's seiner Epoche zu erklären. Er beruft sich auf die Stelle in Heywood's Apologie der Schauspieler (1612), in der es heißt:

„Bin ich Melpomene, die tragische Muse,
Die Scheu gebot den Zwingherrn dieser Erde,
Und ihre Thaten spielt' auf offner Bühne,
Sie mit der Furcht der Sünde schlug, furchtlos
Ihr Leben schreibend in blutrother Tinte,
Und spielend ihre Schmach vor aller Welt?
Traf ich das Laster nicht mit ehr'ner Ruthe,
Enthüllte Mord, beschämte üpp'ge Lust,
Entlarvt' ich den Verrath nicht, daß die Sonne
Auf all' die schnöden Sünden deutend schien?
Hat diese Hand nicht grimme Wuth gezähmt,

Den gift'gen Neid mit eignem Pfeil getödtet,
Der Habsucht Schlund gefüllt mit flüss'gem Gold,
Den weiten Bauch der Schwelgerei zersprengt,
Des Trunk'nen Gall' ertränkt im Rebenblute?" rc.

Daraus soll nun hervorgehen, daß man in Shakspeare's Zeit Gedanke und Absicht eines Bühnenstücks immer in einen solchen einfachen, praktisch-moralischen Begriff faßte! Als ob nicht jede wahre und lebendige Darstellung menschlichen Treibens sittliche Eindrücke um so sicherer hervor brächte, je weniger der Dichter die verstimmende Absicht hervor treten läßt, ja, je weniger diese in seinem eigenen Bewußtsein die Freiheit des Schaffens behindert! Sidney und Heywood vertheidigten das Drama nicht gegen ästhetische Kenner und Künstler, sondern gegen fanatische Sectirer und beschränkte, den Musen feindliche Priester. Natürlich kehrten sie die einzige Seite des Gegenstandes heraus, welche bei ihren Gegnern allenfalls auf Verständniß hoffen durfte. Ihr Gesichtspunkt hat hier Manches mit dem eines Studenten gemein, der etwa mit dem sparsamen Vater über den Zweck des Fechtbodens oder der Reitbahn verhandelt. Ihre Auslassungen sind ein lehrreiches Zeugniß für die Stellung der Bühne zu einem einflußreichen Theile des Volks, aber sie enthüllen schwerlich die bestimmenden Absichten der Dichter.

So soll denn Shakspeare im „Kaufmann" sich die Aufgabe gestellt haben, „das Verhältniß des Menschen zum Besitze" zu schildern. Daß ein großer Theil der Fabel mit diesem Verhältniß offenbar nicht das Geringste zu thun hat, kann dem Gewichte dieser Entdeckung nicht schaden: denn es ist ja bekannt, wie Shakspeare auch sonst und

ganz besonders hier gegen den trügerischen Schein sich ausspricht. Nun ist aber bei Shakspeare und überall das Geld das Bild des Scheines, das Symbol alles Aeußerlichen (Gervinus, Shakspeare Bd. II. S. 62); wo Shakspeare also vom Scheinwesen spricht (wie hier bei der Wahl der Kästchen), hat er eigentlich das Verhältniß des Menschen zum Gelde im Sinne, und somit ist die Auslegung gerettet. — Anders fassen Rötscher und Ulrici die Frage. Ihnen ist der Kaufmann die dramatische Ausführung des Spruches: „Summum jus summa injuria", d. h. nicht eisern strenge Anwendung der Form, sondern billige Berücksichtigung der materiellen Sachlage sei die Seele des wahrhaft wohlthätigen Rechtes. So sei Shylock der Sache nach im Unrecht, obgleich er die Rechtsform wahre, Lorenzo hingegen im Recht, obgleich er in das Verhältniß zwischen Vater und Kind freventlich eingreift. Den Grundgedanken des Stückes aber gebe Porcia's Rede über die Gnade. — Es ist dabei nur übersehen, daß Antonio jämmerlich umkommen müßte, wenn Nichts als diese Gnadenpredigt sich zwischen ihn und das Messer stellte. Keineswegs Gnade und Billigkeit führt den erwünschten Ausgang herbei, sondern kluge Anwendung gerade jener starren, unbeugsamen Rechtsform, der blank geschliffenen Waffe, mit welcher der bessere Fechter den Sieg erringt, nicht aber nothwendig der bessere Mensch. Es wäre nicht schwer, noch eine ganze Reihe ähnlicher moralischer Medizinfläschchen aus der reich versehenen Apotheke des reichlich spendenden Dichters zu füllen; allein das Verständniß des Kunstwerkes als eines Ganzen würde dabei schwerlich gefördert. Der eigentliche Reiz, aber

freilich auch die eigenthümliche Schwierigkeit der Shakspeare=schen „Dramen“ liegt eben darin, daß hier nicht wie in der Tragödie eine einzelne Kraft sich beherrschend oder zerstörend über ihre Umgebungen erhebt und dem Blicke des Beobachters die Richtung gebieterisch anweist. Es scheiden die Functionen des kranken Körpers sich schärfer, als die des gesunden. Hier gehen die Wirkungen der verschiedensten Kräfte fast unbemerkbar auf in dem harmonischen Fluß des Lebens, das wir mit halbem Bewußtsein genießen, als müßte es so sein. So greifen auch in den heitern Dramen Shakspeare's die verschiedenartigsten Motive zu einheitlicher Wirkung zusammen. Nicht die, wenn auch noch so scharfsinnige, Verfolgung und Hervorhebung eines Einzelnen führt zu richtiger und erschöpfender Auffassung des Gedichtes, sondern der umfassende und klare Ueberblick über das Ganze ihrer vielfach verschlungenen Wirkungen. Es gilt, in den bunt contrastirenden Erscheinungen das gemeinsame Gesetz zu erkennen, nicht aber dieses aus einem einzelnen Symptom zu construiren. Dazu wird denn in der Regel ein höherer und freierer Standpunkt gewählt werden müssen, als der einer durch das Stück einfach zu exemplificirenden moralischen Lehre. Suchen wir ihn für den „Kaufmann“ auf dem Wege möglichst gründlicher und unbefangener Beobachtung zu gewinnen.

Offenbar ist nur die eine der drei Handlungen eigentlich maaßgebend für die Entwickelung des Drama's. Es ist die Verbindung Porcia's und Bassanio's, um welche das Ganze sich dreht, nicht aber die Geschichte Antonio's und des Juden. Um Porcia's willen macht Bassanio die ver=

hängnißvolle Anleihe, durch Porcia wird die Verwickelung glücklich gelöst. Das ganze Auftreten Shylocks erweist sich als eine Episode, als ein freilich mächtiges Reagens für die allseitige und vollständige Entwickelung der zu schildernden Charaktere. Lorenzo's und Jessica's Liebe und Flucht endlich schließen sich wieder als untergeordnetes Glied diesem Nebentheil der dramatischen Maschine an. Sie werden weniger um ihrer selbst willen eingeführt, als um des Lichtes willen, das von ihnen auf die beiden Hauptgruppen fällt.

So scheint es denn zweckmäßig, uns über Porcia's und Bassanio's Bedeutung und Charakterentwickelung vor Allem Klarheit zu schaffen.

Schon durch die glänzende Fülle ihrer äußern Erscheinung zieht Porcia den Blick vor allen andern auf sich. Von ihrem Reiz und ihrem Ruhm entwirft der Mohrenprinz, wenn auch im Styl des Orientalen und des Liebhabers, die schwungvolle Schilderung:

„Aus jedem Welttheil kommen sie herbei,
Dies sterblich athmend Heil'genbild zu küssen.
Hyrkaniens Wüsten, und die wilden Oeden
Arabiens sind gebahnte Straßen nun
Für Prinzen, die zur schönen Porcia reisen!"

Mehr freilich, als dies volltönende Lob muß Alles, was der Dichter von ihrem Thun und Sein uns zeigt, dieses in frischester Gesundheit strahlende Frauenbild unserer freudigen Theilnahme empfehlen. — Mit dem schärfsten, überlegenen Verstande beurtheilt sie von vorn herein ihre ganze Umgebung. Die prinzlichen und fürstlichen Freier haben

eine scharfe Prüfung zu bestehen vor dem ebenso weltkundigen und klugen, als bescheidenen und sittsamen Mädchen. Ihr Sammet und Hermelin, ihre goldenen Ketten und strahlenden Wappen so wenig als ihre hochfahrenden Reden können die Blößen, welche sie in Worten und Werken sich geben, vor dem durchdringenden Blick ihres hellen Auges verstecken. Ihr imponirt weder der barbarische Heldenstolz des Marokkaners, „der den Sophi bezwang," noch der geschraubte, dünkelhafte Anstand des spanischen Prinzen, noch das hübsche Gesicht des Engländers, dessen selbstzufriedene Unwissenheit alle fremdländische Bildung verachtet. Sie hält über die Prahlereien des Schotten und des Franzosen ihr strenges Gericht, wie über die pfalzgräfliche Würde und den unsterblichen Durst unsers heirathslustigen Landsmannes. Einen schlichten Edelmann hat die Menschenkennerinn vor dem ganzen, glänzenden Schwarm bevorzugt, und wir werden bald genug sehen, daß in des Dichters Meinung hier auch entfernt nicht an eine verliebte Laune zu denken ist, sondern vielmehr an die reine, starke und uneigennützige Neigung, welche auf tiefe Sympathie des Charakters sich gründet.

Aber hier gerade, auf dem für ihr Schicksal muthmaaßlich entscheidenden Punkte, bildet ihre Lage einen schneidenden Gegensatz gegen die Fülle des ihr sonst von allen Seiten zuströmenden Glücks. Die Abhängigkeit, auch der bevorzugtesten Menschen, von dem Zwange der Umstände, zeichnet auf der hellen, freundlichen Umgebung sich doppelt beängstigend ab. Das Schicksal Porcia's erscheint an die bizarrste Laune des Zufalls geknüpft. Shakspeare übernahm hier, wie so oft, aus der Novelle eine phantastische, un-

wahrscheinliche, nur auf Reizung der Neugierde berechnete Erdichtung. Er mag dies Gerippe der Handlung in seinen positiven Grundzügen nicht ändern, aber er umkleidet es mit dem Fleisch und Blut des reichsten poetischen Lebens. Die außerordentliche Lebendigkeit und Natürlichkeit des Details läßt über die abenteuerliche Unwahrscheinlichkeit der Grundidee uns hinweg sehen, und wo dennoch davon Etwas zurück bleiben sollte, wird das blos Phantastische zur tiefsinnigsten dichterischen Symbolik verklärt. So erinnert hier Porcia's ganze Stellung zu der Wahl, verbunden mit allen Einzelheiten der Ausführung, sehr lebhaft an die Thatsache, daß bei allem praktischen Erfolge, bei allem Trachten nach äußerm Gelingen und Wohlbefinden nicht nur unser Wollen und Thun, sondern auch die Gunst der Umstände eine ernstliche Rolle spielt. Und diese Abhängigkeit von thatsächlichen Verhältnissen wird gerade an der Basis des socialen Lebens, an der ersten Bedingung des persönlichen Gedeihens und Wohlseins zur Anschauung gebracht. Es wird uns symbolisch gezeigt, wie gerade in Liebe und Ehe das Glück eine Hauptrolle spielt, und wie der noch am ersten hoffen darf es zu gewinnen, der mit heiterer Fassung sich in das Unvermeidliche fügt und die guten Seiten der gegebenen Sachlage ausnutzt, ohne sich die bedenklichen gar zu sehr zu Herzen zu nehmen. Nerissa drückt das in ihrer Weise derb parodirend aus, aber mit ganz gutem Verständniß:

„Die alte Sag' ist keine Ketzerei,
Daß Frei'n und Hängen eine Schickung sei!"

Die Lotterie ist hier seltsam genug arrangirt. Aber schon Nerissa's ausdrückliche Erklärung giebt uns einen deutlichen Wink, daß wir sie als ein kühnes, poetisches Bild zu nehmen haben für die Pietäts-Rücksichten, welche das Weib der Familie schuldet:

„Euer Vater war allezeit tugendhaft, und fromme Männer haben im Tode gute Eingebungen. Also wird die Lotterie ohne Zweifel von Niemandem recht getroffen werden, als von Jemandem, den ihr recht liebt."

Diese Prophezeiung findet bei den Lesern nothwendig immer gläubigere Herzen, in dem Maaße, als Porcia's klarer Blick, ihre Selbstbeherrschung, ihre ächt weibliche Anmuth und Würde sich vor unsern Augen entfalten. Wir bekommen den Eindruck, als werde hier, wo alle persönlichen Bedingungen des Gedeihens da sind, auch die Gunst der Umstände sich nicht gänzlich versagen: und die Schilderung der Wahl selbst leistet dann das Mögliche, um alle in der stark allegorischen Handlung etwa noch zurückgebliebenen Härten zu beseitigen. Das Walten des Zufalls gegenüber menschlicher Einsicht und Tüchtigkeit wird nicht fortgeschafft (denn das ist leider unmöglich), aber doch wesentlich beschränkt und gemildert. Es ist keinesweges allein das Glück Bassanio's, es ist zu großem Theil sein gesunder, richtiger Sinn, welcher sein und Porcia's Schicksal entscheidet. Schon in Marokko's und Arragon's Auftreten kommt der Dünkel zu Falle, das vorschnelle Urtheil der Thoren, die nach dem Scheine wählen, die Ueberhebung des Stolzes auf Kraft und Verdienst. Bei Bassanio's Entscheidung aber erhebt sich die wunderliche, durch die benutzte Sage vorgeschriebene Cere-

monie vollends zu einer ernsten Prüfung des tüchtigen, männlichen Sinnes. Seine Rede vor dem goldenen und vor dem silbernen Kästchen ist ein wahres Glaubensbekenntniß des Dichters. Von dem Standpunkt des ruhigen, durch und durch gesunden Beobachters kommt Bassanio zu demselben Resultate, welches der alte Lear durch die furchtbar theuern Lehren des Unglücks gewinnt: Zur tiefsten Verachtung gegen alles hohle, unwahre Wesen, gegen die Lüge, dieses Wechselbalg der Eigenliebe und der Schwäche, welche die Gesellschaft beherrscht. Was der Heldengestalt Heinrich's V. ihren Lebensodem einhaucht, das spricht hier einmal in der Form des ausführlichen Spruches, der Betrachtung sich aus: Der Abscheu gegen den eiteln Schein, welcher die Welt durch Zier berückt, gegen die Schminke des Körpers und der Seele. Der schlichte Sinn des Ehrenmannes triumphirt, als Bassanio das bleierne Kästchen wählt, und zum Ueberfluß zieht das Blättchen, welches bei Porcia's Bildniß liegt, noch ganz ausdrücklich das Resultat:

„Ihr, der nicht auf den Schein gesehn,
Wählt so recht, und trefft so schön!"

Und nun kommt denn auch Porcia's im schönsten Gleichgewicht schwebendes Wesen in ihrer herrlichen Ansprache an den Geliebten zu vollendeter Geltung. Shakspeare zeichnet hier das Ideal des für das praktische Leben, für dauerndes, äußeres und inneres Glück geschaffenen Weibes. Das Weib ist hier weder das ätherische Urbild einer verlorenen, bessern Menschheit, noch die verlockende Truggestalt, hinter welcher das tückische Schicksal seine Opfer erwartet. Gleich weit

entfernt von der erhabenen Schönheit einer Urania und von dem verrätherischen Reiz einer Pandora, ruht Porzia in der glücklichen Mitte, wo geistiges und sinnliches Leben in Gesundheit, Kraft und Schönheit sich die Hand zum Bunde reichen. Der schwärmerische Heroismus Julia's wäre ihr fremd. Es wäre ihr zuzutrauen, daß sie den Balcon-Monolog etwa mit einem drastischen Witze beendigte, wenn sie es nicht vielleicht überhaupt vorzöge, die Nachtluft nur in passender Begleitung zu genießen. Einem Othello würde sie bald genug abmerken, wo es ihm fehlt, und Cassio könnte sich dann auf recht kühle Audienzen gefaßt machen. Aber auch Shakspeare's auserwählte Helden, die Heinrich und Percy, würden sich ein wenig cultiviren müssen, um vor ihrem feinen Takt zu bestehen. Sie ist die in Scene gesetzte Thatsache, daß der beste Schmuck und mit ihm der edlere, sittliche Gehalt des geselligen und Familien-Lebens in den Händen der Frauen ruht, so wie sie es freilich auch an sich haben, die Blüthen des Lebens unwiderbringlich zu knicken, wo sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen sind. Porcia spricht das Geheimniß aller berechtigten und zum Glück führenden Frauen-Herrschaft in der Ehe aus, wenn sie, die Kluge, die fein Gebildete und viel Umworbene dem glücklichen Erwählten sich mit den Worten ergiebt:

„Doch meine volle Summe
Macht Etwas nur: das ist, in Bausch und Bogen,
Ein ungelehrtes, unerzogenes Mädchen,
Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist; noch glücklicher, daß sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren;

Am glücklichsten, weil sich ihr weich Gemüth
Dem euren überläßt, daß ihr sie lenkt,
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König!"

Und alsobald gewinnen diese Worte durch die thatsächliche Probe ihre vollwichtige Bedeutung. Weit entfernt von dem ungesunden Anspruch auf ausschließliche Berechtigung behält ihre Liebe das offenste Auge und das feinste Gehör für die Pflicht, und pochte diese auch zur ungelegensten Stunde. Ihr ganzes Benehmen ist ein Protest gegen jene trostlose Auffassung häuslicher Tugend, welche die Respectabilität des Ehemannes und Familienvaters nach dem Grade der Selbstsucht mißt, mit welcher er fortan den Forderungen der Freundschaft, des Vaterlandes, dem Dienste der Idee sich engherzig versagt, einzig bedacht, die res familiaris zu mehren. Keinen Augenblick hält sie den eben gewonnenen Gatten zurück, da die Gefahr des Freundes seine Thätigkeit fordert. Ja, sie thut mehr. Hinweggehoben durch den Ernst der Lage über jedes kleinliche Bedenken wagt sie es, ihre Geisteskraft in der tödtlichen Entscheidung zu erproben. In ihrer herrlichen Rede über den Segen der Gnade kommt die Innigkeit und Milde ihres ächt weiblichen Wesens zu ergreifendem Ausdruck. Aber in ihrer klaren, praktischen Art erwartet sie von dieser Poesie des Herzens nicht den Sieg über das harte Weltwesen. Ebenso klug und scharf als zartfühlend, bedenkt sie sich nicht, den Gegner mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Und dann — das sicherste Zeichen geistiger Gesundheit — in dem Jubel des Erfolges stimmt die Aufwallung des Gefühls sich auf der Stelle zu der gelassenen Anmuth des treuherzig-

schelmischen Humors herab. Das besonnene Maaßhalten ist recht eigentlich der Grundzug ihres Charakters; es wird dies noch ausdrücklich betont in jenem Gespräch über die richtige Schätzung der irdischen Dinge, in welches Shakspeare sie ohne alle äußere Nöthigung mit Nerissa verwickelt, da sie von der glücklichen Unternehmung nach Belmont zurück kehrt.

„Ich sehe, Nichts ist ohne Rücksicht gut!"

Und dann wieder:

„Wie Vieles wird durch seine Zeit gezeitigt
Zu ächtem Preis und zur Vollkommenheit!"

Das sind maaßgebende Gedanken für jede gesunde Auffassung des praktischen Lebens. Sie vollenden hier eines der schönsten Bilder, nicht gerade poetisch-glänzender und ideal-gesteigerter, aber durchaus tüchtiger und harmonisch-entwickelter Weiblichkeit, welches der Dichter geschaffen.

Neben Porcia fällt der Blick zunächst auf Bassanio. Wir lernen ihn in einer Lage kennen, die man weit eher zweideutig nennen möchte, als poetisch und interessant. Durch übertriebenen Aufwand hat er seine Mittel erschöpft und sich mit Schulden belastet. Eine reiche Heirath soll ihm helfen. Um mit vornehmen Freiern den äußern Rang zu behaupten, sollen neue Schulden gemacht werden, und die junge Gemahlinn wird dann nach Verlauf des Honigmonats die Genugthuung haben, ihrem Sieger und Eroberer die Feldzugskosten zu zahlen. So weit glauben wir beinahe eher, den Helden einer Cause célèbre vor uns zu haben, als den glänzenden, ersten Liebhaber eines Shakspeare'schen Drama's.

Freilich wird schon bei dieser vorläufigen Darstellung von Bassanio's Lage dafür gesorgt, die bedenkliche Färbung des Bildes durch ein paar bedeutungsvolle Pinselstriche zu mildern. Es ist sichtlich nicht blos der Reichthum Porcia's, es ist wenigstens eben so sehr ihre Schönheit und ihr Geist, welche den eleganten Kavalier gefesselt haben. Wenn Bassanio gerade kein selbstverleugnender Philosoph ist, so ist er doch eben so wenig der Knechtschaft des niedern Bedürfnisses verfallen. Der Dichter hat hier augenscheinlich eine jener bevorzugten, behaglichen Naturen im Sinne, denen das Leben leicht wird, indem sie es leicht, nicht aber leichtfertig nehmen. Nicht sowohl feste Grundsätze, als das natürliche Gleichgewicht ihrer Kräfte, eine angeborne, sittliche Grazie weist sie im rechten Augenblicke stets in die richtige Bahn zurück. Bassanio gehört zu jenem „Adel in der sittlichen Welt", der weniger mit dem zahlt, was er thut, als mit dem, was er ist. Jeder Zoll ein Gentleman, versöhnt er mit seinen Ansprüchen durch die feine Rücksichtnahme auf fremdes Gefühl, mit der er sie geltend macht. Dieser feine Takt, dieser Stempel des Edelsinns und der Schönheit auf allem seinem Gebahren hat ihm Antonio's Herz und Börse geöffnet, wie er ihn denn auch dem scharfblickenden Auge der ebenso klugen als guten Geliebten bezeichnet. Freilich würde damit ihre Wahl nicht gerechtfertigt, wenn die schöne Form nicht auch einen gediegenen Inhalt umschlösse. Doch schon Bassanio's Benehmen bei der Wahl des Kästchens läßt es nicht zweifelhaft, daß ein solcher in der That, und in nicht gewöhnlichem Maaße vorhanden. Shakspeare macht sicher nicht ohne besondern Grund

diesen eleganten Kavalier, diesen Meister anmuthiger Lebensformen und ausgesuchten Lebensgenusses zum Vertreter seines eigensten Maaßstabes für Schätzung der Dinge. Und was hier in der Form des Grundsatzes, der Betrachtung sich ausspricht, das bewährt sich denn auch sofort durch die That. Bassanio's Benehmen bei der Nachricht von Antonio's Unglück und während des weitern Verlaufs der Handlung zeigt ihn durchweg als Porcia's geistig ebenbürtigen Gatten. Es ist dasselbe wohlgewogene Gleichmaaß der Empfindungen, welches in Beiden für den gesunden Verlauf des Lebensprocesses einsteht. Bassanio's verstörtes Aussehen bei Lesung des Unglücksbriefes entreißt der eben gewonnenen Braut den bedeutungsvollen Ausruf:

„Ein theurer Freund todt; Nichts auf Erden sonst,
Was eines festgesinnten Mannes Fassung
So ganz verwandeln kann!"

Wie Porcia's Liebe, so fehlt auch Bassanio's Neigung selbst im Hochgefühl des Glückes jenes krankhafte Gefühl der Ausschließlichkeit, welches die Augen so lange als möglich vor der Außenwelt schließt, um bei ihrem ungestümen Andrängen uns dann um so rathloser erwachen zu lassen. Und so steht es denn dem edeln Herzen gar wohl an, daß im entscheidenden Augenblicke alle Rücksichten und Berechnungen ihm schwinden, neben der Freude über die Errettung des Freundes und neben der Pflicht der Dankbarkeit gegen den, welcher diese Rettung gewährte. Erst mit dem Ringe, welchen Bassanio gegen den Willen der geliebten Gattinn dem Befreier Antonio's gewährt, empfängt Porcia die zuversichtliche Bestätigung des ächt männlichen Charakters, den

die Anmuth des Weltmannes geschmückt und geglättet hat, ohne seinen Gehalt zu verringern.

So bewegen Porcia und Bassanio sich denn wesentlich in der schönen Mitte, wo die Wärme der Empfindung, die Klarheit des Blickes und die Festigkeit des Wollens sich zur Herstellung des sicher und gemäßigt fortschreitenden Lebens verbinden. Ihnen stellt der Dichter die andern Liebespaare gegenüber, wie flüchtige Skizzen dem ausgeführten Gemälde.

Nerissa und Graziano erinnern durchaus an die Diener und Vertrauten der romanischen Komödie. Sie sind wenig mehr als der verflachte Abklatsch der Hauptpersonen, die Transponirung des Thema's in eine andere Tonart, mit Aufwand geringerer Mittel. Bassanio's feine Eleganz travestirt Graziano bis zu der nicht immer graziösen Lustigkeit des muntern Gesellschafters von Profession. Seine Predigt gegen den Trübsinn Antonio's ist ein wunderliches Gemisch von Menschenverstand und taktloser Anmaaßung, wie man es bei flachen Weltleuten so häufig findet. Seine Aeußerungen gegen gravitätische Würde als Deckmantel der Gedankenarmuth sind an sich garnicht so sinnlos. Man glaubt fast, einen von Shakspeare's Lieblingen zu hören, wenn der Abscheu vor allem hohlen, unwahren Wesen in den Worten sich ausspricht:

„Doch fische nicht mit so trübsel'gem Köder
Nach diesem Narrengründling, diesem Schein!"

Aber einem Antonio gegenüber wird diese Spruchweisheit in Graziano's Munde zur Thorheit, und der nimmer müde

Schwätzer verdient die Abfertigung in Antonio's wegwerfender Frage:

„Ist dies nun irgend was?“

so wie in Bassanio's Bemerkung: seine vernünftigen Gedanken seien wie zwei Waizenkörner in zwei Scheffeln Spreu. Wenn man sie gefunden, lohnen sie nicht der Mühe des Suchens. Als man Graziano nach Belmont mitnehmen soll, verspricht er ehrbares Betragen etwa in der Haltung eines eben aus der Schule entlassenen Fähnrichs, und sein ganzes Verhältniß zu Nerissa kommt der feinern Wirkung des Drama's wenig zu statten. Es macht keinen sonderlich erquicklichen Eindruck, wenn der „Freund“ Bassanio's sich mit einem Male in eine Art gentilen Mascarill's verwandelt, dessen Liebe, Werbung und endliche Beglückung den Schicksalen und Thaten der nobeln Personen recht ausdrücklich als groteske Folie dient.

Zu Lorenzo und Jessica steigen wir noch eine Stufe tiefer hinab. Hier artet der Humor in Uebermuth aus, die Thatkraft in rücksichtslose Keckheit. Das ganze Verhältniß müßte geradezu unsittlich und verletzend erscheinen, wenn der Dichter nicht durch zwei gleich wirksame Mittel uns ästhetisch versöhnt und den guten Ausgang für unser Gefühl gerechtfertigt hätte. Vor Allem: die ungestüme, genußdürstende Liebe bricht hier allerdings die Formen des Rechts. Aber sie bricht sie gegen ein Verhältniß, dessen Wesen zu seiner ehrwürdigen Form in scharfem Gegensatz steht. Jessica hat ihre guten Gründe, wenn sie sich schämt, ihres Vaters Kind zu sein, wenn sie eine Tochter seines Blutes sich nennt, nicht seines Herzens. Das väterliche

Haus ist ihr eine Hölle gewesen; es zeigt sich später so deutlich als möglich, daß sie dem Alten stets nur eine Zugabe war zu seinem Gelde und Gut, vielleicht gar eine lästige Zugabe. Und so entnimmt sie denn auch unbedenklich dieser Hölle die Steine, um sich den Weg in ihren Himmel zu pflastern. Nur einen Zug hat auch sie von ihrem Erzvater Jakob: den praktischen Sinn. Sie weiß vortrefflich, daß man von der Liebe nicht lebt, und zu überflüssiger Großmuth hat man sie offenbar nicht erzogen. Und wie hier harter, unnatürlicher Druck, so läßt bei Lorenzo eine glänzend hervortretende Beanlagung für Verständniß und Empfindung des Schönen die Regellosigkeiten des heißen Jugendblutes ästhetisch erträglich, wenn auch nicht eben gerechtfertigt erscheinen. Es ist wol nicht ohne Bedeutung, daß Shakspeare gerade diesem kecken Kinde des Glücks und des Genusses jenen herrlichen Preis der Musik in den Mund legt, der süßen Sprache des Herzens, des geheimnißvollen Bandes zwischen der Welt des Denkens und des Empfindens. So erhält der übermüthige Leichtsinn des Kavaliers die Weihe der Schönheit, und der Erfolg, welchen die Verhältnisse seinem verwegenen Treiben gewähren, wird poetisch möglich gemacht, wenn auch nicht streng sittlich begründet. Es giebt wenig Stellen bei Shakspeare, in welchen der Wohllaut der reinen, harmonischen Empfindung so unwiderstehlich an jedes unverdorbene Herz dränge, wie jene berühmte, durch die Herder seine „Stimmen der Völker“ einleitete:

„Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik

Zum Ohre schlüpfen. Sanfte Still' und Nacht
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm' Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Gold's!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaug'ten Cherubim."

Und dann zum Schluß der begeisterte Ausruf:

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken.
Die Regung seines Sinns ist schwarz, wie Nacht,
Sein Trachten düster, wie der Erebus.
Trau keinem solchen!"

Lanzelot, der eigentliche Spaßmacher des Drama's, schließt dieser Gruppe sich an. Seine Scherze sind durchweg die insipidesten, die irgend ein Shakspeare'scher Clown sich erlaubt. Er zeigt keine Spur von dem Tiefsinn des Narren im Lear, noch von dem überlegenen Witz seiner Amtsbrüder in „Wie es Euch gefällt" und in „Was Ihr wollt". Ueber unverschämte Wortverdrehungen kommt er selten hinaus, und die alberne Verspottung des alten, blinden Vaters macht geradezu einen peinlichen Eindruck. Man müßte ihn für eine Nachgiebigkeit des noch nicht zu voller Klarheit gelangten Dichters gegen den thörichten Zeitgeschmack halten, wenn Lorenzo nicht in der fünften Scene des dritten Akts das Räthsel löste. Lanzelot wird hier immer ungesalzener und frecher. Man erwartet alle Augenblicke, er werde eine in Ohrfeigen oder Stockschlägen ausgemünzte Belohnung davon tragen. Da ruft Lorenzo:

„O heilige Vernunft, was eitle Worte!
Der Narr hat in's Gedächtniß sich ein Heer
Wortspiele eingeprägt. Und kenn' ich doch
Gar manchen Narr'n an einer bessern Stelle
So aufgestutzt, der um ein spitzes Wort
Die Sache preis giebt."

So wäre denn die unerquickliche Rolle eine Parodie zeitgenössischer Unsitte. Das mag sie erklären. Es kann aber uns, die wir jene Originale des vielleicht nur zu treuen Abbildes nicht kennen, nicht veranlassen, die Späße Lanzelot's geistreich und für die Gesammtwirkung des Drama's sonderlich ersprießlich zu finden.

An die bis dahin von uns durchmusterte Welt des heitern und sichern, resp. übermüthigen und ausgelassenen Lebensgenusses treten nun die ernsten Gewalten des Lebens zu bedeutungsvoller Prüfung, wenn auch nicht zu zerstörendem Kampfe heran: vertreten durch eine leidende und eine thätige Figur, zwei der berühmtesten Charaktere, die Shakspeare geschaffen. Es ist der königliche Kaufmann, Antonio, und Shylock, der Wucherer, denen wir uns jetzt zuwenden.

In seiner ganzen Anlage ist Antonio eine von den Gestalten, an welchen nach alter Erfahrung das Glück seine Launen am unerbittlichsten auszulassen pflegt, gleichsam als wüßte es, daß ihre geistige Diät ein ungewöhnliches Maaß von Kampf und Schmerzen erfordert. Er ist der Idealist mitten im Getriebe des materiellsten Treibens, eine Art Brutus des Comptoirs und der Börse. In der Uebersättigung des ungestörten Glückes tritt er uns entgegen, in der hypochondrischen Traurigkeit, die sich unserer bemächtigt, wenn keine unserer Kraft entsprechenden Aufregungen den

Organismus in Thätigkeit halten. Die redseligen Bekannten, Solario und Solarino, schildern in glänzenden Worten seine Reichthümer. In den Gefahren, welche seinen Unternehmungen drohen, sehen sie die Quelle seiner Sorgen. Antonio weist sie zurück. Aber nicht mit seiner Gleichgültigkeit gegen den Reichthum an sich mag er sich rühmen (wie man seltsamer Weise gemeint hat), sondern die Solidität desselben überhebt ihn der Sorge:

„Mein Vorschuß ist nicht Einem Schiff vertraut,
Noch Einem Ort, noch hängt mein ganz Vermögen
Am Glücke dieses gegenwärt'gen Jahres.
Deswegen macht mein Handel mich nicht traurig."

Der hohe, edle Schwung seines Gemüths, vielleicht verbunden mit einem Mangel an sinnlich-nervöser Erregbarkeit, läßt das Liebesbedürfniß bei ihm nur in einer der reinsten, gleichmäßigster Dauer fähigen Form sich zeigen. Dem Freunde gehört sein Herz, keiner Geliebten: dem Freunde, welchen die Verschiedenheit des Temperaments ihm wenigstens eben so werth machen muß, als die Gleichartigkeit des Charakters. Seine Hingabe ist uneigennützig, grenzenlos, von antiker Größe. Er verpflichtet sich dem verhaßtesten Feinde, er weicht ab von dem obersten Grundsatz seines Geschäfts: Alles, um dem Freunde zu helfen. Aber nach Art der Idealisten ist er in seinem Widerwillen ebenso maaßlos, als aufopfernd, wo er achtet und liebt. Das Auftreten des Großwaaren-Händlers gegen den Wucherer zeigt in ihm die vollendete Beschränktheit des mittelalterlichen kaufmännischen Patriziers. Er hat keinen Maaßstab für Anschauungen und Empfindungen derer, von welchen eine wesentlich verschiedene

Lebensauffassung ihn trennt. Er spricht über Geldgeschäfte und Zinsen wie ein fanatischer Mönch. Die Art, wie er Shylock zur Annahme des Christenthums zwingt, ist ein merkwürdiges Beispiel für die Verblendung, welcher unter dem Einflusse des Tugendstolzes auch der edelste Charakter und der klarste Verstand unterliegt. Seine Verachtung des unbarmherzigen Eigennutzes in Shylock zeigt sich mit einem eben so unbarmherzigen Hochmuth. Er schimpft und mißhandelt ihn vor den Leuten, ohne daß jener ihn persönlich beleidigt hätte. In's Gesicht vergleicht er ihn mit dem die Schrift auslegenden Teufel, eben da er sein Geld braucht. Das Hülfsgesuch ist von einer förmlichen Kriegserklärung begleitet. So beschwört er das Unglück herauf, welches ihn heimsucht, und es bedarf der ganzen großartigen Gelassenheit seines Duldens, um die volle Theilnahme ihm zuzuwenden, welche der Dichter für diesen Heron hingebender, unerschütterlicher Mannesfreundschaft in Anspruch nimmt.

Ihm endlich steht Shylock entgegen: der hartgesottene Egoist gegenüber dem Phantasten des Edelmuthes. Es ist wol versucht worden, aus diesem bis zu vollendeter Gefühllosigkeit unerbittlichen Wucherer einen Helden zu machen, den tragischen Vertreter eines durch jahrtausendlangen Druck zur Menschenfeindlichkeit erbitterten Stammes. Auch entbehrt diese Anschauung nicht ganz der Anknüpfungspunkte im Texte des Drama's. In der Eröffnungsscene des dritten Akts scheint Shylock sich in der That aus der niedern Sphäre der blos persönlichen Bosheit und Rachsucht zur Höhe einer historischen Sendung zu erheben. Es ist hier plötzlich nicht mehr der Wucherer, den Antonio verfolgt hat, sondern der

Jude. Das beleidigte Menschengefühl eines harten, energischen Stammes bäumt sich unter dem Stachel plötzlich herein gebrochenen persönlichen Schmerzes zur furchtbarsten Anklage gegen den Fanatismus der Herrschenden auf:

„Die Bosheit, die ihr mich lehrt, will ich ausüben, und es muß schlimm hergehen, oder ich thue es meinen Meistern zuvor!"

Hier scheint es fast, als gäbe Shakspeare das Thema zu einer Tendenz-Rede über die Emancipation der Juden. Aber diese Auffassung steht durchaus vereinzelt und untergeordnet da in der so breiten und farbenreichen Ausführung des drastischen Charakterbildes. Unmittelbar darauf stellt das Gespräch mit Tubal, dem Stammgenossen, den innersten Grund von Shylock's Fühlen und Denken mit wahrhaft grausigem Humor an den Pranger. Die anerkannte und sehr hoch zu stellende National-Tugend seines Stammes, das starke, hingebende Familiengefühl, wird dem Wucherer ausdrücklich abgesprochen, nicht weil, sondern obgleich er ein Jude ist. Jetzt erst fühlt er den Fluch seines Volkes, da er die Ducaten mit der Tochter verloren. Er hätte sie gerne todt zu seinen Füßen, aber mit den Juwelen in den Ohren; er wünschte sie eingesargt vor sich, wenn nur die Ducaten im Sarge lägen. So ist denn auch seine Feindschaft gegen Antonio ganz wesentlich und ausdrücklich geschäftlichen, und nur zum kleinsten Theil religiösen Ursprungs. Die „gemeine Einfalt" Antonio's, welche Geld umsonst ausleiht und die Zinsen herunter bringt — das ist die Hauptsache; alles Andere kommt erst nachher. Nicht den Juden, sondern den Wucherer hat Antonio, nach Shylock's eigener Angabe, verfolgt:

„Viel und oftmals
Habt ihr auf dem Rialto mich geschmäht
Um meine Gelder und um meine Zinsen.
Ihr scheltet mich abtrünnig, einen Bluthund,
Und speit auf meinen jüd'schen Rockelor,
Blos weil ich nutze, was mein eigen ist."

„Ich will sein Herz haben, wenn er verfällt; denn wenn er aus Venedig weg ist, kann ich Handel treiben, wie ich will."

Man nehme zu diesen sehr unzweideutigen Aeußerungen jene kalt-besonnene, verstockte Bosheit in der entscheidenden Scene, welche „ihre Thaten entschlossen auf ihren Kopf herab ruft", die sich in dämonischem Hasse für einen Augenblick selbst über die Versuchung der Habsucht erhebt, um dann die Rolle des unversöhnlichen Todfeindes im Augenblick des Mißlingens wieder mit der des Geizhalses zu vertauschen — und man wird nicht weiter im Zweifel sein, daß wir hier den verstockten, der Ehre und des Gewissens baaren Wucherer vor uns haben, welcher zufällig auch Jude ist, nicht aber den vom Fluche des weltgeschichtlichen Schicksales getroffenen Vertreter eines Volkes, welchem die Ungerechtigkeit nationaler und religiöser Vorurtheile den Wucher als einziges Mittel der Subsistenz übrig ließ und als einzige Waffe gegen seine Bedrücker.

So hätten wir denn den Weg durch die seltsam verschlungene Fabel und durch die reiche Charakteristik dieses Drama's vollendet. Es bleibt noch übrig, das so gewonnene Gesammturtheil kurz und bündig zusammen zu stellen.

Der „Kaufmann von Venedig" ist unsers Erachtens weder zur Verherrlichung der Freundschaft geschrieben, noch

zur Strafe der Wucherer, noch endlich zur dramatischen Veranschaulichung irgend eines andern moralischen Satzes, so reich und vielfach auch die sittlichen Anregungen sind, welche der sinnige Leser neben dem ästhetischen Genusse des Kunstwerkes davon trägt. Als wesentliches und überall wiederkehrendes und bestimmtes Moment des hier entfalteten Lebens stellt sich aber die Wahrnehmung heraus, daß dauerndes Gedeihen, sicherer, praktischer Erfolg nur erreicht wird durch Maaßhalten in allen Dingen, durch kluge Benutzung und heiteres Ertragen der gegebenen Verhältnisse, gleich weit von trotzigem Anstürmen und von feiger Ergebung. Starkes Gefühl und klarer, sicherer Verstand halten sich in dem das Ganze beherrschenden Charakter die Wage, das Glück begünstigt die Rechtschaffenen, insofern sie kühn und klug um seine Gunst sich bewerben: der starre Idealismus aber zeigt sich, wenn auch unendlich liebenswürdiger und achtbarer, so doch kaum minder gefährlich, als die verhärtete Selbstsucht.

Anmerkungen zur zehnten Vorlesung.

---

[1] (S. 355.) Die beiden ältesten Ausgaben des „Kaufmanns von Venedig" wurden im Jahre 1600 gedruckt, die eine für James Roberts, die andere für Thomas Heyes. Die letztere lag der Recension für die Folio-Ausgabe von 1623 vornämlich zum Grunde.

[2] (S. 357.) Um sich zu überzeugen, bis zu welchem Grade der Novellist, was die äußeren Vorgänge anbetrifft, dem Dramatiker vorgearbeitet hat, vergleiche man z. B. die nachfolgende, aus dem Pecorone übersetzte Erzählung mit den entsprechenden Scenen des Stückes:

„Gianetto und der Jude führten jeder seine Sache vor dem Richter. Der nahm die Verschreibung, las sie und sagte zum Juden: Ihr müßt mir die hunderttausend Ducaten nehmen und diesen braven Mann loslassen; er wird der ihm erwiesenen Gunst stets dankbar gedenken. Der Jude erwiederte: Ich werde das nicht thun. Der Richter antwortete: es wäre besser, ihr thätet's. Der Jude gab schlechterdings nicht nach. Darauf gehen sie zu dem für solche Sachen eingesetzten Gerichtshof, und unser Richter spricht zu Gunsten Ansaldo's; und indem er wünschte, daß der Jude seine Absichten zeigen möchte, sagte er: Nun schneide ein Pfund von dieses Mannes Fleisch, wo du willst. Der Jude befahl ihm, sich zu entkleiden und ergriff ein Messer, das er dazu hatte machen lassen. Da Gianetto dies sieht, wendet er sich zu dem Richter. Dies, sagte er, ist nicht die Hülfe, um die ich euch bat. Sei ruhig, sagt der, das Pfund Fleisch ist noch nicht ausgeschnitten. Sobald nun der Jude beginnen wollte: Bedenkt, was ihr thut, sagte der Richter, wenn ihr mehr oder weniger nehmt, als ein Pfund, so lasse ich euch das Haupt abschlagen: und außerdem sage ich euch, ihr werdet des Todes sein, wenn ihr einen einzigen Bluts-

tropfen vergießt. Euer Papier spricht vom Blutvergießen kein Wort, sondern es sagt ausdrücklich, daß ihr ein Pfund Fleisch nehmen dürft, nicht mehr noch weniger; und wenn ihr weise seid, so werdet ihr sehr überlegen, was ihr thut. Auf der Stelle ließ er den Scharfrichter holen, mit Block und Beil; und nun, sagte er, sehe ich einen Tropfen Blut, so fällt euer Kopf. Da ergriff große Furcht den Juden und Gianetto war froh. Zuletzt sagte der Jude nach schwerem Sträuben: Ihr seid listiger als ich. So gebt mir denn die hunderttausend Ducaten, und ich bin zufrieden. Nein, sagte der Richter, schneidet euer Pfund Fleisch ab, nach euerm Schein; nicht einen Heller will ich euch geben. Warum nahmt ihr das Geld nicht, als man es euch bot? Der Jude ließ nun herunter auf neunzig- und dann auf achtzigtausend; aber der Richter blieb entschlossen. Gianetto sagte dem Richter, er möge nur geben, was jener verlange, damit Ansaldo seine Freiheit gewänne: der aber erwiederte, laßt mich mit ihm machen. Dann wollte der Jude funfzigtausend nehmen. Er sagte, ich gebe nicht einen Pfennig. Gebt mir wenigstens, sagte der Jude, meine eigenen zehntausend Ducaten und seid mir Alle verflucht!" ꝛc.

Eilfte Vorlesung.

Maaß für Maaß.

Zwischen dem „Kaufmann von Venedig" und „Maaß für Maaß" liegt fast ein Jahrzehnt, überreich an schöpferischer Arbeit, an menschlicher und künstlerischer Erfahrung und bedeutsamsten Erfolgen. Shakspeare hatte die englischen Historien vollendet, er hatte in Romeo und Julia die Tragik glühender Jugendliebe, in Hamlet die des grübelnden Gedankens erschöpft, er war in einer glänzenden Reihe von Lustspielen den Thorheiten wie der Poesie des heitern, auf Eitelkeit und Genuß gerichteten Welttreibens gerecht geworden, als der spröde Stoff dieses Drama's ihm zur Veranlassung wurde, mit ebenso scharfer als sittlich warmer und dichterisch gestaltender Kritik die wesentlichsten Garantieen der gesitteten Gesellschaft zu prüfen. „Maaß für Maaß" wurde zu Weihnachten 1604 zum ersten Male am Hofe aufgeführt,[1] und Sprache und Inhalt machen es höchst wahrscheinlich, daß es nicht viel früher, etwa 1603, geschrieben ist. Die Fabel, oder doch ihre Grundzüge, entlehnte

Shakspeare einer schon vor ihm dramatisch bearbeiteten Novelle des Giraldo Cinthio, oder vielmehr der englischen Uebersetzung, welche in den „tragischen Geschichten" des Belleforest ihm vorlag, sowie in Whetstone's 1578 geschriebenem Drama: Promos und Cassandra. Sie ist einer der allermißlichsten Stoffe, an welchen er seine Kraft versuchte, gleichsam des Reizes der besiegten Schwierigkeit sich erfreuend. In der Novelle wird der Schauplatz nach Inspruck verlegt, an den Hof des Kaisers. Dessen Statthalter Juriste sucht wie Angelo durch grausame Strenge der Ueppigkeit des Volkes zu steuern. Er verurtheilt einen Jüngling wegen verbotener Liebe zum Tode. Die Schwester des Verurtheilten sucht das Leben des Bruders zu retten und ergiebt sich der Leidenschaft des Richters, der ihr außer der Begnadigung auch die Ehe verspricht, um dann doppelt wortbrüchig zu werden. Er läßt die Hinrichtung vollziehen und schickt den Leichnam der Betrogenen, die er verstößt. Später entdeckt der Kaiser die That. Sein Urtheil lautet auf Einsegnung der Ehe und demnächstige Enthauptung des Uebelthäters. Schließlich wird dieser durch die Fürbitte des so grausam beleidigten Weibes gerettet, die ihn zum Gatten begehrt.

Diese verzweifelt naive Darstellung menschlicher Gemeinheit und Schwäche fand schon Whetstone nicht für sein Drama geeignet. Er begriff, daß es unpoetisch ist, den heimtückischen Mörder des Bruders der Schwester zum geliebten Gatten zu geben. Der Statthalter mußte also durch den Kopf eines Leichnams getäuscht werden, wie bei Shakspeare; so wäre es allenfalls möglich, den bösen, nicht aus-

geführten Vorsatz mit dem Mantel der Liebe zu decken: und um auf diesen glücklichen Ausgang gewissermaßen vorzubereiten, treiben etliche Rüpel und Clowns, die Vorbilder des Pompejus, der Frau Ueberlei und ihrer Kundschaft zwischen den ernsten Scenen ihr Wesen. Ein Blick in die Handlung des Shakspeare'schen Stückes genügt nun, um den Dichter auf diesem, von ihm oft genug vernachlässigten Felde seinem Vorgänger weit überlegen zu zeigen. Shakspeare stellte der Schwester des Verurtheilten eine verstoßene Braut des ungerechten Richters zur Seite. In der entscheidenden Scene werden, gerade wie in „Ende gut Alles gut" die beiden Mädchen vertauscht. So wird auch das zweite Verbrechen nicht wirklich ausgeführt; an Stelle der beleidigenden Verbindung des entehrten und betrogenen Weibes mit dem herzlosen Verführer tritt die Aussöhnung derer, welche durch Verlöbniß sich angehören, die fürstliche Gnade tilgt nur die beabsichtigte, noch nicht zur Thatsache gewordene Sünde, und um das feste Vertrauen auf einen glücklichen Schluß auch in der ängsten Verwickelung aufrecht zu halten, überwacht der Fürst in Verkleidung die Thaten seines Vertreters. So sind die schlimmsten Dissonanzen denn theils beseitigt, theils glücklich gelöst, es wird uns nicht zugemuthet, das Widerwärtige und Rohe poetisch und anziehend zu finden; aber es fehlt dennoch recht viel daran, daß der peinliche und beleidigende Eindruck ein anmuthiger und wohlthätiger würde. Es sind nicht nur seltsame und tragisch spannende Scenen, wie im Kaufmann, welche die dramatische Würde des Stückes aufrecht erhalten. Die ganze Atmosphäre des Gedichtes ist so zu sagen von den unlieb-

samsten Ausdünstungen der Nachtseite der Gesellschaft erfüllt; fast in jeder Situation weilen Phantasie und Verstand auf unerquicklichen, oft genug indecenten Verhältnissen; selbst der idealen Gestalt Isabella's fehlt ein Theil jener Grazie, jenes warmen, weiblichen Lebenshauches, welche eine Porcia, eine Imogen und Miranda wie „ein rosenfarbenes Frühlingswetter" umgeben. Auch die Sprache des Gedichtes ist wenig geeignet zu reizen und zu bestechen. Sie ist mehr tiefsinnig, kräftig, gedrungen, als schwungvoll, farbenreich, fortreißend. Nicht selten macht das bloße Wortverständniß Mühe genug. Es ist nach dem Allen sehr in der Ordnung, daß „Maaß für Maaß" in dem Shakspeare-Repertoire der deutschen Bühne keine Stelle gefunden hat, sowie auch wol nur die engere Gemeinde der Shakspeare-Verehrer mit der Lectüre des seltsamen Gedichtes vertraut ist. Es gehört eine gewisse Ueberwindung zu diesem Studium, und erst der wiederholten, gründlichen Betrachtung erschließt sich der tiefe und reiche Gehalt des Werks: dann aber ist die Ausbeute eine um so trefflicher lohnende. Schon die unendlich feine und wahre Charakteristik trägt den unverkennbaren Stempel der besten Shakspeare'schen Zeit und eine Fülle anziehender Belehrung hat zumal der Leser zu erwarten, welchem es um ein Eindringen in die sittlichen Anschauungen des Dichters zu thun ist. In wenigen seiner Arbeiten gestattet uns Shakspeare tiefere Blicke in das innerste Wesen seiner Rechtsidee. Schon im „Kaufmann" sahen wir, wie das Verhältniß von Recht und Gnade, wie die Bedeutung und Wechselwirkung des formalen und des materiellen Rechtes den Dichter beschäftigte.

In jenem Jugendwerk aber blieben diese Erwägungen in zweiter Linie; sie beherrschten keineswegs den Plan des Gedichtes, welches vielmehr, wie wir zu zeigen versuchten, in der Darstellung des feinen, taktvollen, von Verstand und Maaß getragenen, praktisch-tüchtigen Weltsinnes seine Hauptaufgabe fand. Seitdem hat Shakspeare's Vertiefung in die Geheimnisse der sittlichen Welt gewaltige Fortschritte gemacht und der gereifte Mann ergreift den fragmentarischen Gedanken eines Jugendwerks, um ihn gründlich nach allen Seiten hin zu entwickeln.

Es versteht sich, daß auch hier nur die sorgfältige und unbefangene Betrachtung des Einzelnen zu einem soliden Gesammturtheile vordringen kann. Die Handlung dreht sich wesentlich um die Berechtigung des zwingenden und strafenden Gesetzes und seiner Vertreter, auf dem Gebiete der Sitte. Mit besonderer Sorgfalt zeichnet der Dichter eine Gesellschaft, welche eine bevormundende, möglichst energische Einwirkung von jener Seite her recht eigentlich herauszufordern scheint. Er spart keine Farben, um dieses Wien, in welches er die Handlung verlegt, als einen Schauplatz sinnlicher Zügellosigkeit und aller ihr entwachsenden Mißverhältnisse zu schildern. Wir sehen uns von Gelegenheitsmachern und Lüstlingen umgeben:

„Ich seh', wie hier Verderbniß dampft und siedet
Und überschäumt: Gesetz für jede Sünde,
Doch Sünder so beschützt, daß eure Satzung
Wie Warnungstafeln in des Baders Stube
Dasteht, und was verpönt, nur wird verhöhnt!"

So schildert der Herzog seine Unterthanen, und nach Allem,

was wir sehen und hören, kaum übertrieben. Wo ein paar Edelleute sich hier unterhalten, ergehen sie sich in frivolen Scherzen über Sitte und Tugend. Die Zote regiert das Gespräch, leichtfertige Genußsucht greift rücksichtslos in alle Verhältnisse ein. In den Vorstädten wimmelt es von Freistätten der Ausschweifung, Kuppler und Kupplerinnen von Handwerk sind mit Kunden reichlich gesegnet. Als typischer Vertreter dieses Treibens ist Lucio gezeichnet, der freche, herzlose Spötter, das gedankenlose Lästermaul, der gemeine, mit seiner Herzlosigkeit prahlende Wüstling. Von der Gutmüthigkeit, deren einfach sinnliche, genußsüchtige Naturen selten ermangeln, ist hier Nichts zu bemerken. Die zur Gewohnheit gewordene Ausschweifung, ein dem Ernst des Lebens durchaus entfremdetes Treiben hat Fühlen und Denken gleichmäßig entwürdigt. Die Gemeinschaft der Schlechten, von ihrer dunkelsten Seite, kann nicht eindringlicher geschildert werden, als in jener Scene des dritten Akts, da Lucio den langjährigen Helfershelfer seines Treibens, den eben in's Gefängniß geführten Pompejus mit wahrem Genusse im Stiche läßt, beim Unglücke des Gefährten der eigenen Straflosigkeit sich doppelt erfreuend. Ueber den Herzog fällt er beim ersten Anlaß mit einer Lust am Verleumden und Lästern her, welche des Fürsten Gleichgültigkeit gegen Lob und Tadel der Menge nur zu vollständig rechtfertigt und ihm das schwermüthige Wort abnöthigt:

> Nichts rettet Macht und Größe vor dem Gift
> Der Schmähsucht; auch die reinste Unschuld trifft
> Verleumdung hinterwärts!

Diese und ähnliche Auswüchse am Körper der Gesellschaft

haben sich nun unter der Regierung eines edeln, trefflichen Fürsten gebildet, eines Mannes, ganz von Antonio's oder Prospero's gelassener Hoheit und unversieglicher Herzensgüte und Milde. „Ein Herr, in allen Dingen mäßig; mehr erfreut, Andere froh zu sehen, als froh über irgend Etwas, das ihn selbst vergnügte" — so nennt ihn hinter seinem Rücken der verständigste seiner Räthe. Schlicht und genügsam in seinen Neigungen ist er mehr ein Mann des gründlichen, tiefen Gedankens als der kühn durchgreifenden That. Seine Reden sind mit Sentenzen gewürzt. Dem Auftrag an Angelo schickt er eine gewichtige Betrachtung voran über die „wirthschaftliche Göttinn Natur, welche dem Einzelnen hervorragende Kraft nur darum leiht, damit er sie in Diensten, der Gesellschaft geleistet, verzinse." Seiner Mönchstracht machen späterhin seine erbaulichen Reden und Ermahnungen durchaus keine Schande. Trefflich und nachdrücklich belehrt er Claudio über die Nichtigkeit des hinfälligen Lebens, die reuige Julia entbehrt nicht seines tröstenden Zuspruchs; der klugen Isabella Vertrauen weiß er schnell zu gewinnen. Diese Ueberlegenheit eines reichen, gewandten, durch keine Leidenschaft erregten Geistes bleibt denn auch nicht ohne Einfluß auf sein Thun. Ueberall zieht er dem Machtspruch die kluge Berechnung vor. Er hat eine Vorliebe für die Intrigue, fast wie Hamlet: mit dem großen Unterschiede freilich, daß kein ernster Conflict ihn, wie jenen, mit sich in Zwiespalt bringt.

In einer Anwandlung dieser dem gelassenen Denker so natürlichen Stimmung beschließt er nun, für einige Zeit die Regierung ein paar ausgezeichneten Räthen zu über-

geben, ihr Treiben jedoch zu beobachten. Den Beweggrund des seltsamen Beginnens läßt Shakspeare ziemlich im Dunkeln. Wir bemerkten schon oben, daß er den ordnenden, schützenden Beobachter aller Wirren jedenfalls brauchte, um die moralischen Ungeheuerlichkeiten seiner Fabel erträglich zu machen, oder doch die dramatische Spannung nicht zum tragischen Affect zu steigern. Nun erklärt zwar der Herzog sein Thun, dem Mönche gegenüber, mit der Nothwendigkeit, den zügellosen Rotten der Stadt endlich Zaum und Gebiß anzulegen. Er selbst habe die lange schlummernden, strengen Gesetze nicht wecken können noch dürfen: nicht könnte er ja mit Härte strafen, was er so lange erlaubte, „denn der ertheilt Erlaubniß, der freien Lauf der bösen Lust gewährt, anstatt der Strafe.“ So solle denn Lord Angelo in des Fürsten Namen strafen und die Uebelthäter treffen. Daß er es thun wird, dafür bürgt dem Gebieter seine streng sittliche und keusche Gesinnung. Aber es bleibt immer auffallend, daß bei Uebertragung des Amtes an den Stellvertreter von allen diesen Dingen mit keinem Worte die Rede ist. Angelo erhält überhaupt keine Instruction, sondern unbedingte Vollmacht:

„Eure Macht ist gleich der meinen:
„So schärft nun, oder mildert die Gesetze,
„Wie's eure Einsicht heischt.“

Das sieht denn doch kaum aus wie ein Auftrag zu einer bestimmten, beschlossenen Maaßregel. „Mit besonderem Vorbedacht“ hat der Herzog nicht den ältern, bewährten Escalus gewählt, sondern den jüngern, mehr theoretisch gebildeten Angelo. Es ist eigenthümlich genug, daß er den

Zurückgesetzten um seine Meinung fragt, wie der Versuch wol ablaufen werde. Eine Art von Besorgniß spricht ferner deutlich genug aus den, gegen den Mönch hingeworfenen Schlußworten:

Lord Angelo ist scharf und streng,
Vor Läst'rung auf der Hut, gesteht sich kaum,
Blut fließ' in seinen Adern, und sein Hunger
Sei mehr nach Brot als Stein. Bald wird sich's zeigen,
Ob Macht ihn lockt, ob ächte Treu ihm eigen.

Endlich darf nicht übersehen werden, daß dem Herzog, wie wir später erfahren, Angelo's Benehmen gegen seine Verlobte gar wohl bekannt ist, und daß er es keineswegs billigt. Er kann über die Motive des Mannes kaum zweifelhaft sein, wenn er es im Gespräche mit Isabella nachdrücklich schildert, wie jener die Braut in ihren Thränen verließ, wie er sein Treuwort zurücknahm, und plötzlich über ihre verletzte Ehre Entdeckungen machte, als der Brautschatz zu Grunde ging. Es wird nach diesen Betrachtungen kaum noch gewagt erscheinen, wenn unsere Auffassung der hier vorliegenden Handlung von der gewöhnlichen dahin abweicht, daß es in dem Shakspeare'schen Stücke nicht sowohl um Durchführung einer strengen Maaßregel, ohne Bloßstellung der höchsten Person, sich handelt, als vielmehr um die Prüfung eines ausgezeichneten Mannes, dessen Geist und Talent der Herzog nicht missen möchte, während sein sittlicher Charakter ihm aus guten Gründen zweifelhaft scheint.

Wie billig wird nun unsere Aufmerksamkeit der Durchführung dieses Charakters und der Erwägung der dabei

von dem Dichter berührten sittlichen und politischen Probleme in erster Linie sich zuwenden müssen.

Recht nachdrücklich wird vor Allem die geistige Tüchtigkeit und Ueberlegenheit des Mannes betont, um dessen Wollen und Thun es in dem Gedichte sich wesentlich handelt. Der Herzog nennt ihn einen Mann, der ihn belehren könnte; Escalus erkennt bereitwilligst an, daß Jener vor Allen das Vertrauen und die Huld des Monarchen verdient. Aber fast noch mehr, als durch seinen Geist, imponirt der junge Staatsmann seinen gesammten Umgebungen durch die Strenge seiner Grundsätze, durch seine asketische Selbstverleugnung. Er hat aus Tugend und Frömmigkeit so zu sagen Metier gemacht, oder wie der Herzog so bezeichnend sich ausdrückt „er gesteht sich kaum, daß Blut in seinen Adern fließt, daß sein Hunger mehr nach Brot sei, als nach Stein." Aber er war nicht nur tugendhaft von jeher, er sorgte auch, daß die Leute es sahen. Weit besser als der milde, freundliche Herzog war er „vor Lästerern auf der Hut". Jener muß es mit anhören, daß der Wüstling Lucio ihn hinterrücks einen Narren nennt, einen feigen und lüderlichen Thoren und Tollen. Von Angelo weiß der frivole Lästerer Nichts zu berichten, als „daß ihn eine Meer-Nixe gelaicht hat". Er nennt ihn einen Mann, dem Schneewasser in den Adern fließt, der nie der Sinne muntere Triebe und Regungen kannte, der sich abstumpfte durch geistige Arbeit, durch Studieren und Fasten! Wie würde Angelo sich freuen, wenn er das Zeugniß aus dem Munde des Feindes mit anhören könnte, wie würde sein Ohr diesen süßen Tadel schlürfen! Bei aller Ehrfurcht vor seiner Re-

spectabilität wäre es nicht unmöglich, daß der Beobachter sich an Malvolio's Selbstzufriedenheit erinnert fühlte, etwa an den Moment, da in jenem Puritaner das bekannte demüthige Tugendbewußtsein zum Durchbruch kommt, gegenüber dem Treiben der in den Stricken des Fleisches gefangenen Weltkinder. Oder, wenn diese Vergleichung zu tief griffe: so viel fühlt auf der Stelle sich durch, daß Angelo nicht in der Reihe jener ächten Ehrenhelden steht, auf denen das Auge des Dichters mit der rechten Vaterliebe verweilt, als auf den Fleisch und Blut gewordenen Gedanken und Gefühlen seiner eigenen besten Stunden. Angelo's Regierung erinnert von Anfang an zu sehr an das Verfahren jener Leute, „welche aller Welt den Wein und den Kuchen verbieten möchten," weil sie für ihre Person das Süße nicht lieben. Es fehlt ihm — und das ist bei Shakspeare stets ein entscheidender Zug — es fehlt ihm durchaus der Humor, diese Blüthe des durch Selbsterkenntniß zur Erkenntniß der Welt und der Gesellschaft vorgedrungenen Mannesbewußtseins. Man halte sein Benehmen gegen den täppischen Constabler und dessen Sippschaft mit dem seines gediegenen Collegen zusammen, und man wird die Prinzen Johann und Heinrich vor sich sehen im Gespräch über Falstaff. Mit mürrischer, gelangweilter Hoheit hört Angelo den konfusen Vortrag des mehr eifrigen als logisch geschulten Gerichtsdieners an. Dann überläßt er die Untersuchung an Escalus mit dem freundlichen Wunsche: „Ich hoffe, ihr werdet Grund finden, sie Alle zu stäupen." Escalus dagegen verliert keinen Augenblick weder Geduld noch Humor. Er würzt das unerquickliche Verhör durch ein paar leutselig

gelassene Scherze, versucht die Warnung, ehe er straft, und vergiebt weder seiner Würde noch der des Gesetzes das Mindeste, indem er es menschlich und mäßig anwendet. Es sind eben zwei grundverschiedene Ansichten über Recht und Regiment, welche sich hier gegenüber treten, und Shakspeare trägt auf das Nachdrücklichste Sorge, diesen Gegensatz zu betonen, so wie seine eigene Stellung zu demselben nicht im Zweifel zu lassen. Es handelt sich darum, zu untersuchen, ob das Gesetz eine relative oder eine absolute Geltung beanspruchen dürfe, ob die Menschen dazu da sind, damit dem Gesetze Genüge geschehe, oder ob das Gesetz die Aufgabe hat, dem Wohle der Menschen zu dienen, ob Gesetz und Sitte sich gegenseitig bedingen, oder ob diese sich jenem zu unterwerfen hat, und ginge die Welt darüber zu Grunde. Die streitenden Grundprincipien unserer Kulturentwicklung treten sich gewissermaßen verkörpert gegenüber, mit dem ganzen, frischen Leben der concreten Erscheinung, wie das Gedicht es verlangt, und dem tiefer blickenden Auge dennoch in ihrem Wesen erkennbar. So vertritt Escalus schon in seinem ersten Gespräch mit dem Amtsgenossen durchaus den menschlich-billigen Standpunkt, der den Richter verpflichtet, sich in die Seele des Verurtheilten zu versetzen, seine Beweggründe zu prüfen, Versuchung und Widerstandskraft zu vergleichen, beim Strafen Besserung des Schuldigen, nicht seine Vernichtung zum Zwecke der Abschreckung in's Auge zu fassen, vor Allem aber sich selbst in erster Linie unsträflich zu zeigen. Er fordert in ächt protestantischer Weise, daß die innere Würde des Regierenden und Strafenden seinen äußern Ansprüchen entspreche, er mag den

Gedanken nicht ertragen, daß der Dieb den Dieb verurtheile, daß der Hermelin des Richters die böse Lust in dessen eigener Brust mit ehrfurchtgebietender Hülle umkleide, während er die Sünde verurtheilt, die er selbst nur zu gerne begangen hätte. Dem entgegen besteht Angelo, der Mann des Buchstabens und der Autorität, auf der unnachsichtlichen Geltung des nicht dem Leben und der Sitte, sondern einem überlieferten Rechtsbegriff entsprungenen Gesetzes. Mit starrer äußerer Gewalt tritt er dem Strome der verderbten Volksneigung entgegen. Die alten, bestäubten Rüstzeuge der Gerechtigkeit werden hervor gesucht. Vergessene Strafgesetze, denen, wenn es genau zuginge, die halbe Stadt verfallen wäre, sie sollen nun plötzlich die untergegangene Zucht wieder herstellen. Mit welchem Erfolge? Darüber läßt uns der Dichter nicht lange im Dunkel. Wohl werden die lüderlichen Häuser in den Vorstädten niedergerissen; aber in der Stadt bleiben sie stehen, „zur Saat", denn ein wohlweiser, respectabler Bürger hat sich für sie verwendet. Weder Gesinnung noch Muth der Uebertreter zeigt sich gebeugt. Frau Ueberlei ändert wohl das Quartier und die Firma, aber nicht das Gewerbe; des Pompejus Einsperrung wird der Orden des Pandarus schon zu übertragen wissen, so lange Cavaliere wie Lucio und Seinesgleichen für Kundschaft sorgen und ungestraft einher gehen — weil sie neben dem Muth der Uebertretung auch den des Meineides haben. Aber freilich — nicht Alle, welche dem Gesetze verfallen, sind so geschickt und so glücklich. Wenn Lucio entwischt, so wird dafür Claudio gefangen, und der Mann des abstracten Rechts, der Doctrinär der ab-

schreckenden und entsündigenden Sühne schickt sich an, seinem Princip ein glänzendes Opfer zu bringen.

Mit bitterstem Hohne zieht hier der Dichter gegen die ganze, vom theologischen Standpunkt aus in das Gebiet der Sitte und des schamhaften Gefühls eingreifende Gesetzgebung zu Felde. Claudio, das Schlachtopfer eines asketisch-moralischen Rechtsbegriffes, ist eher Alles als ein unsittlicher und gefährlicher Mensch. Recht absichtlich werden alle Umstände so geordnet, daß ihm gegenüber die Strenge des Richters zu wahrer Barbarei sich steigert, daß die ganze Sinnlosigkeit des in die Idee der Rache und Sühne festgebannten Gesetzes zu deutlichster Anschauung kommt. Sein Vergehen hat mit Leichtsinn und Ueppigkeit, mit frivoler sinnlicher Begierde kaum noch Etwas gemein. In redlicher Liebe hat er sich mit Julia verbunden; nur Furcht vor schwerem, materiellem Verlust ließ seine menschlich reine und wahre Ehe der gesetzlichen Weihe vorläufig entbehren; er denkt nicht daran, sich durch Leugnen zu helfen, und Julia's freudig hingebende, durch keinen Vorwurf getrübte Liebe stellt für seinen Character ein nicht unverwerfliches Zeugniß aus. Das Gesetz, welches ihn verdammt, begegnet nicht einmal in dem Herzen der sprödesten, nonnenhaft keuschesten Jungfrau einer natürlichen Zustimmung. „So nehm' er sie zum Weibe" ist das Erste, was Isabella dem die Nachtricht bringenden Lucio entgegnet. Erst später, auf dem Wege des kalten, logischen Schlusses billigt Isabella das Urtheil. So ist denn gleich die erste, rücksichtslose Anwendung des starren Rechtsprincips eine Kriegserklärung gegen Billigkeit und Humanität nicht nur,

sondern gegen den einfachen Menschenverstand. Um gegen Wiederholung der Uebertretung eine Schranke der Furcht zu errichten, nimmt der Richter dem Uebertreter mit dem Leben das Mittel, seine That auf die einzig mögliche Art zu tilgen: durch Ersatz des Schadens, welchen sie angerichtet — und in welcher Weise die Ungeheuerlichkeit des hier vorliegenden innern Widerspruchs auf die Gemüther wirken muß, läßt sich unschwer ermessen. Shakspeare begnügte sich jedoch nicht mit diesem Erfolge. Er benutzte die Ueberlieferung seiner Novelle, um das Princip der asketischen, von den natürlichen Bedingungen menschlicher Entwickelung sich lossagenden, die Unbarmherzigkeit zum Verdienst erhebenden Tugend an seiner empfindlichsten Stelle zu treffen. Angelo's puritanische Uebertreibung wird nicht nur der Gesellschaft zur Plage. Sie gereicht ihm selbst zum Fluche, indem sie ihn unter das Joch des falschen Stolzes zwängt, ohne daß sie doch die Kraft besitzt, seine Begierden zu tödten.

Um hier seinen Zweck zu erreichen, schuf Shakspeare mit kühnem Griffe eine seiner merkwürdigsten Frauengestalten. Dem Tugendideal, dessen Züge aus Angelo's Charakter in häßlicher Verzerrung uns anstarren, gab er in Isabella volles, harmonisches Leben; er führte seine Umrisse bis dicht an die feine Linie, jenseits welcher, zumal im Weibe, die Erhabenheit zur unerquicklichen Härte wird: aber im Begriffe, sie zu überschreiten, hielt er inne, und vollendete das herrlichste Bild der von sittlichem Adel und Willenskraft durchgeistigten, und dabei durch eine himmlische Herzensgüte verklärten Schönheit.

Der erste Eindruck, welchen wir von Isabella empfangen, ist der der strengsten, sprödesten jungfräulichen Reinheit. Es wohnt in ihr ein Hang zur Askese, eine Ausschließlichkeit des geistig-sittlichen Strebens, die durchaus an Angelo's Grundanlage erinnert. In früher Jugendblüthe entsagt sie der Welt. Die Regel des Klosters scheint der Novize nicht streng genug; selbst einem Lucio imponirt ihre kalt strahlende Hoheit. Nur allmählich, in gewaltiger Reibung gegen feindliche Gewalten, erwärmen sich die reinen Züge dieser festen, verschlossenen Gestalt. Wohl ist sie bereit, für den Bruder zu bitten, wohl ist ihr erstes, unwillkürlich heraus gesprochenes Urtheil über seine That menschlich und gut. Aber schnell gewinnt die Logik des Gesetzes die Ueberhand; ihre erste Bitte an Angelo ist gemessen, fast kühl. Sie beginnt mit Verdammung der Unsittlichkeit, sie gesteht den Streit zwischen Wollen und Nicht-Wollen in ihrer Seele. „Nicht um eine Nadel könnte sie mit zahmerer Zunge bitten," meint Lucio, und es bedarf der Ermunterungen dieses Menschen, um ihr Selbstvertrauen auf die Höhe der Situation zu erheben. Dann erst eröffnet sie eine nach der andern die Schatzkammern ihres reich ausgestatteten Geistes. Wir merken allmählich, daß Claudio doch Recht hatte, auf sie zu hoffen, „die begabt ist, wenn sie es will, mit holdem Spruch und Witz, und Jeden leicht gewinnt." Wie Porcia vor dem Dogen preist sie in beredten Worten die Gnade:

„Kein Attribut, das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwert des Reichsverwesers,
Des Marschalls Stab, des Richters Amtsgewand,

Keins schmückt sie Alle halb mit solchem Glanz
Als Gnade thut."

Angelo's Abschreckungstheorie macht sie nicht irre. In kühnem Schwunge verurtheilt sie die lieblose Härte der übermüthigen, sich sicher wähnenden Macht:

„Könnten die Großen donnern,
Wie Jupiter, sie machten taub den Gott,
Denn jeder winz'ge, kleinste Richter brauchte
Zum Donnern Jovis Aether."

Sie dringt endlich bis zu dem Kern der vorliegenden Frage und — bis zu der sittlichen Grundanschauung des ganzen Gedichtes vor, indem sie, unbekümmert um alle Autoritätstheorieen, an Angelo's individuelles, menschlich-sittliches Bewußtsein sich wendet:

„Klopft an die eig'ne Brust, ob Nichts drin wohnt,
Das meines Bruders Fehltritt gleicht: bekennt sie
Menschliche Schwachheit, wie die seine war,
So steig' aus ihr kein Wort auf eure Zunge
Zu Claudio's Tod!"

Damit führt sie den entscheidenden Streich auf den Gegner, freilich nicht in dem Sinne, wie sie es wünschte und wollte. Angelo wird sichtlich ergriffen, überwältigt. Er ist nicht unzugänglich für diese siegreiche Kundgebung weiblichen Seelenadels; aber statt zum Herzen zu dringen vermag sie nur seine Phantasie zu entflammen, denn dort hält der Dämon des Hochmuths unerbittliche Wache. So entfesselt das ihm geistig ebenbürtige Weib ganz naturgemäß nur seine Begierde, welche gegen die blos sinnlichen Reize gewöhnlicher Frauen so lange gleichgültig blieb.

„Heil'ge zu fangen
Köderst du sie mit Heil'gen: höchst gefährlich
Ist die Versuchung, die durch Tugendliebe
Zur Sünde reizt."

So bezeichnet er kurz und wahr das Geheimniß der Versuchung, der er erliegt, und um so schmählicher und rettungsloser, je fester und härter die Rinde ist, mit welcher der geistliche Stolz sein Herz auch ferner gegen alle unberufenen, vom Verstande nicht gut geheißenen Eindringlinge vertheidigt.

Isabella ihrerseits schwankt nicht einen Augenblick in der furchtbaren Prüfung. Der Angriff richtet sich eben direct und brutal gegen den Nerv ihres ganzen sittlichen und geistigen Lebens; sie müßte geradezu eine Andere werden, um hier nachzugeben. Freudig und ohne Kampf hat sie alle Genüsse und alle die goldenen Hoffnungen der erblühenden Jugend dahin gegeben, um die eine Sehnsucht, den heißen Drang nach sittlicher Vollendung zu stillen. In einer Büßenden könnte der Versucher die unter der Asche glimmenden Flammen erwecken; ein Herz, das von dem Schmerze getäuschter Glücks- und Liebes-Hoffnung im Kloster zu genesen gedächte, das die Wollust der Leidenschaft kennen gelernt, es könnte vielleicht der Wollust des Opfers sich hingeben und einen moralischen Selbstmord begehen um das physische Leben des Andern zu retten. Aber Shakspeare überließ es einem spätern, feiner gebildeten Jahrhundert, die Poesie der Entehrung zu feiern und die moralische Erhabenheit der Schande in ein System zu bringen. Seine Isabella ist keine Philosophinn, sondern ein anspruchsloses,

seiner geistigen Gaben kaum sich bewußtes Mädchen. Aber sie trägt den kategorischen Imperativ rein und stark in der Brust, welcher es ihr verbietet, die strahlende Krone der Tugend im Pfuhl der Schande zu suchen. Sie ist aus einem Gusse, wie jede gesunde Natur; sie mißt nicht mit zweierlei Maaß, und mit der Naivetät des moralischen Genies (wenn diese Zusammenstellung erlaubt ist), geht sie ihren Weg, ohne eine andere, entgegengesetzte Auffassung der vorliegenden Frage auch nur für möglich zu halten. Ein antiker, d. h. urkräftig menschlicher Zug dieses Charakters ist hier nicht zu verkennen. Es ist mehr als Arria's „Paete, non dolet!" wenn sie gefaßten Sinnes den geliebten Bruder zum Richter ihres Entschlusses macht, wenn sie, in erhabener Begeisterung dessen erster, muthiger Aufwallung erwiedert:

„Das sprach mein Bruder:
Das war eine Stimme
Aus meines Vaters Grab. Ja, du mußt sterben! —
Du bist zu groß, ein Leben zu erkaufen
Durch meine Schmach!" —

Es ist wahrlich keine Redensart, was sie hinzufügt:

„O, wär' es nur mein Leben,
Ich würf' es leicht für deine Freiheit hin,
Wie eine Nadel!"

Freilich können wir uns eines Schreckens, wenn nicht eines Schauders kaum erwehren bei dem, was nun folgt. In Claudio, wie in Egmont im Gefängniß, erwacht Angesichts der lockenden Versuchung plötzlich die Liebe zum Leben. In glühenden beredten Worten macht sie sich Luft. Wir sehen

jeden Nerv zucken, sein Haar sich sträuben, als er die eiskalte Hand des Todes an dem jugendlich frischen Herzen fühlt, als alles Grauen und Entsetzen, das seine Phantasie zu fassen vermag, sich ihm in das Donnerwort zusammen drängt: Du mußt sterben!

Ja! Aber sterben! Gehn, wer weiß, wohin,
Da liegen, kalt, eng eingesperrt, und faulen;
Dies lebenswarme, fühlende Bewegen
Verschrumpft zum Kloß; und der entrückte Geist
Getaucht in Feuerfluthen, oder schaudernd
Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen!

Wer fühlt nicht die furchtbare Wahrheit und Gewalt dieser Worte, wer verstände Claudio nicht, da er schließt:

Das schwerste, jammervollste, ird'sche Leben,
Das Alter, Armuth, Schmerz, Gefangenschaft
Dem Menschen auferlegt — ist ein Paradies
Gegen das, was wir vom Tode fürchten!

Und diese Worte richtet der Bruder an die liebreiche Schwester, in deren Gewalt es liegt, ihn zu retten. Sie aber wendet sich von ihm. Ein Thier nennt sie den in Todesangst flehenden Bruder, einen Ehrvergessenen. Sie entsagt ihm, läßt ihn dahin fahren in seiner Schande. „Wenn auch ein Fußfall nur sein Schicksal wenden möcht', sie ließ es walten. Sie kennt den Mann nicht weiter, der blutschänderisch Leben empfangen möchte durch seiner Schwester Schmach." Es ist keine Frage, daß unsere Sympathie für Isabella einen schweren Stand hat gegen diese furchtbar erhabene Kundgebung des Sittengesetzes, mit dem sich nicht dingen noch scherzen läßt. Aber nicht den Dichter haben wir anzuklagen. Es ist nicht seine Schuld, wenn jezuwei-

len einer Zeit oder einem Geschlecht der Maaßstab und die Empfindung abhanden kommt für den ächten, mit der Unfehlbarkeit der Naturkräfte wirkenden Willen, für das schlechthin Nothwendige in der moralischen Welt.

Freilich hat Isabella's sittlich-erhabene Größe hier die höchste Entfaltung erreicht, welche mit den Gesetzen des auf Harmonie und glückliche Lösung hinarbeitenden Drama's verträglich ist. Noch einen Schritt weiter, und Angelo's Wort findet gegen sie Geltung:

Sei, was du bist,
Ein Weib; willst mehr du sein, so bist du keins.

Es wäre um die sittliche Schönheit ihrer Erscheinung geschehen, wenn ihre letzte Drohung gegen Claudio mehr wäre, als ein augenblickliches Ueberwallen des gereizten Gefühls. Das bedachte der Dichter vortrefflich, als er ihr unmittelbar nach dieser Scene den Herzog zuführte, mit neuen Vorschlägen für die Rettung des Bruders. Es sind durchaus nicht ganz leichte Dinge, die der prüfende, als freundlich-sorgliches Schicksal über diesem moralischen Chaos waltende Fürst von ihr verlangt. Um den Bruder zu retten, soll die klösterlich keusche Jungfrau dem verabscheuten Verführer scheinbar nachgeben, ihre durch und durch wahrhaftige Natur soll zu einem frommen Betruge die Hand bieten, bei dem allerdings zwei treffliche Zwecke erreicht werden können, der aber nichts desto weniger ein Betrug und eine ziemlich anstößige Intrigue bleibt. Sicherlich, nicht ohne gewaltsame Ueberwindung eines tief sittlichen Ekels wird diese Isabella zu einer Rolle sich hergeben, die von allen wol die letzte wäre, welche sie freiwillig wählte. Und zu-

gegeben, daß in dem vorliegenden, ganz außerordentlichen Falle ihre Annahme, als durch den einfachen Instinct gewöhnlicher Humanität nothwendig bedingt, einen besondern Schluß auf den Charakter kaum zuläßt, so wird die Haltung, in der das Opfer gebracht wird, dennoch Gewißheit geben, ob wir in jener peinlich-großartigen Scene es mit asketisch verhärtetem Tugendstolze zu thun hatten oder mit dem naiven Erguß einer mit dem Sittengesetz sich vollkommen eins fühlenden Seele. Es ist eine Hauptschönheit des Gedichtes, daß es in diesem hochwichtigen Punkte nicht den geringsten Zweifel aufkommen läßt. Ohne den mindesten Scrupel geht Isabella auf das Ansinnen des Herzogs ein, als auf eine sich ganz von selbst verstehende Sache. Schon der Gedanke daran beruhigt sie und giebt ihr Hoffnung auf guten Erfolg. Mit sicherstem Takt spielt sie die schwierige, zweideutige Rolle. Als sie dann Angelo's Treulosigkeit erfährt, ohne noch die Vereitelung des Bubenstreiches zu kennen, spricht ihre Entrüstung nicht in weibisch-sentimentaler Klage sich aus, sondern in dem Entschluß, den Mörder zu züchtigen. Auf der Stelle hat sie ihre Gedanken beisammen, um auf die verwickelten Rathschläge des Herzogs einzugehen und sie dann standhaften Sinnes zu befolgen. Mit der markigen Sicherheit, die sie nirgends verläßt, tritt sie vor dem versammelten Volk dem mächtigen, durch alle Vortheile der Stellung und des Scheins gedeckten Uebelthäter entgegen. Sie entlarvt ihn; aber kaum hat er reuig sich schuldig bekannt, als sie mit ächt christlichem Sinne die Rache Gott überläßt und es besser findet, daß Angelo an der lebenden Marianne sein Unrecht durch Tha-

ten sühne, als daß er für das Andenken des doch immer nach dem Gesetz verurtheilten Claudio, resp. zur Genugthuung für dessen beleidigte Schwester sein Blut vergieße. Der Dichter spricht sicher aus dem Herzen des Lesers, wenn er diese strengste und erhabenste seiner idealen Frauengestalten nach allen diesen Prüfungen dem Irrwege klösterlicher Askese entzieht und sie dem warmen, vollen Leben, dem natürlichen Berufe des Weibes zurückgiebt. Dennoch müssen wir es seinem Zartgefühl Dank wissen, daß er ihr die augenblickliche, ausdrückliche Einwilligung in des Herzogs Werbung nicht zumuthet und die natürliche Perspective der nothwendigen und vorauszusehenden Entwickelung nicht übereilend verrückt.

In dem Augenblicke, da Isabella sich mit dem Herzog zu Claudio's Rettung verbindet, übernimmt Jener die ausschließliche Leitung der Handlung und immer deutlicher tritt der Grundgedanke des Stückes nun von Scene zu Scene hervor.

Wie zu erwarten, bleibt Angelo nach seinem ersten Fehltritt auf der schlüpfrigen Bahn des Verbrechens nicht stehen. Er wechselt damit durchaus nicht das Princip seines Lebens. Die ihn beherrschende Gewalt bleibt dieselbe: Eitelkeit und Herrschsucht und die davon bedingte äußerste Abhängigkeit von dem Urtheil der Welt. Nur augenblicklich, durch eine Versuchung gefährlichster Art überrumpelt, erlag er dem Sturme der Sinne; ja, selbst mitten in diesem spielte die Eitelkeit, das Gelüste, gerade diese spröde Vestalinn zu Falle zu bringen, eine bedeutende Rolle. Indem er scheinbar der Liebe erlag, wechselte er weniger den Herrn,

als die Art des Dienstes. Es ist nur natürlich, daß er unmittelbar nach dem Genuß mit, nun krankhaft gereizter, Energie in die verlassene Bahn sich zurückwendet. Krampfhaft und rücksichtslos klammert er sich an sein letztes Gut, an die Achtung der Welt, sobald sein heller, unbestechlicher Verstand ihm zuruft, daß er sie nicht mehr verdiene. Mit furchtbarer Klarheit tritt die Hohlheit dieses Scheinwesens nun vor sein inneres Auge:

O Rang! O Würde!
Wie oft durch äuß're Schal' und Form erzwingst du
Ehrfurcht von Thoren; lockst die Bessern selbst
Durch falschen Schein! — Blut, du behälst dein Recht;
Schreibt „guter Engel!" auf des Teufels Hörner,
So sind sie nicht sein Zeichen mehr.

Doch diese Einsicht kommt ihm zu spät. Er ist dem Götzen verfallen, dem er so lange geopfert, und zögert nicht, durch neue, schrecklichere Opfer die Verlängerung seiner trügerischen Gunst zu erkaufen. Es wäre nicht sicher, den Bruder leben zu lassen, nachdem er die Schwester entehrt hat. So sinkt der tugendstolze Gesetzgeber denn unter den gewöhnlichen, naturwüchsigen Verbrecher hinab, der wenigstens dem Schuldgenossen sein Wort hält, wenn er auch den Richter betrügt. Claudio soll sterben, sogar vor der gesetzlichen Stunde und gegen die Form, damit er, einmal durch Isabella benachrichtigt, nicht etwa auf Rache denke. Nur der baaren Unmöglichkeit, der schlagenden Evidenz weicht endlich in der Schlußscene der consequente Trotz des Verbrechers. Ohne zu zucken hört Angelo Isabella's Klage; auch Mariannen's Erscheinung findet ihn fest und verhärtet.

Daß er nach der Enthüllung des Herzogs auf Vertheidigung und Entschuldigung verzichtet und nur um schnellen Tod bittet, ist Alles eher, als Wandelung seines Sinnes. Mit klarem Bewußtsein hat der entschlossene und in strengsten Grundsätzen herangewachsene Mann sein innerstes Lebensideal der Aufrechterhaltung des äußern Tugendscheines geopfert. Er sieht seinen Götzen zertrümmert, den Preis unwiederbringlich verloren. Fortsetzung des Lebens und gänzliche Sinneswandelung, zum Bessern oder zum Schlechtern, zu ächter, demüthiger Tugend oder Schamlosigkeit des Lasters sind hier untrennbar. Für den Augenblick liegt ihm das Eine so fern als das Andere; so stehen denn seine Gedanken still und er wünscht sich feige den Tod.

Wäre es nun noch so schwierig, den Dichter zu verstehen, wenn er, in des Herzogs Gestalt, auch diesen argen Sünder von der allgemeinen Verzeihung nicht ausnimmt? Wohl mag es sein, daß die Ueberlieferung der Novelle und des Whetstone'schen Drama's ihm die äußere Form des Vorganges bestimmte. Aber er adoptirte die bizarre Erfindung seiner Vorgänger, indem er nach seiner wohlbekannten Weise dem unverständlichen, verwirrenden Ereigniß den Stempel der durchsichtigen und anregenden dramatischen That aufdrückte. Um dem Stücke nach dieser Seite hin gerecht zu werden, wird es nöthig sein, das planmäßige Wirken des Herzogs im Zusammenhange anzusehen.

Wir äußerten oben die Ansicht, daß Angelo's Anstellung von Anfang an weit mehr der Prüfung des Mannes galt, als der Durchführung bestimmter Maaßregeln, mit deren Gehässigkeit der Fürst sich selbst nicht belasten wollte.

Eine genauere Betrachtung des Gedichtes möchte diese Annahme dahin erweitern, daß die Probe nicht nur auf den Mann, sondern auf das ganze, durch ihn empfohlene und von ihm vertretene Regierungsprincip sich erstreckt. Jahre lang hat der Herzog selbst es mit humaner Milde versucht. Er ist mit seinen Erfolgen nicht zufrieden. Nicht daß ihm oder dem Reiche ernste Gefahren drohten, daß rebellischer Uebermuth und Bosheit um sich griffen. Aber die Strenge der Sitten hat nachgelassen, Ueppigkeit und Vergnügungssucht walten. Man thut in öffentlichen Dingen allenfalls seine Pflicht, aber in den doch so wesentlichen Beziehungen des Privatlebens, auf dem Gebiet der Ehe und der Familie geht es nicht so her, wie eine besorgte, wohlmeinende Regierung es wünscht. Wie da helfen? Angelo ist um die Antwort nicht verlegen. Dem lebendigen Fluß des Lebens stellt er das starre Gesetz entgegen, die Furcht vor der Strafe soll die Sitte ersetzen, die Rücksicht auf Zweckmäßigkeit und Billigkeit verschwindet vor den kahlen Consequenzen formeller Logik; mit dem Fanatismus des ächten Doctrinärs unternimmt es Angelo, durch den Buchstabendienst seines Systems die Gesellschaft zu retten. Und der Erfolg? Auf seiner Darstellung verweilt das Gedicht mit einer Ausführlichkeit, welche deutlich die wohlbedachte Absicht verräth. Alle diese Gerichts- und Gefängnißscenen, alle diese drastischen und zum Theil unsaubern Bilder aus der Nachtseite des Lebens laufen in einem Gedanken zusammen: der Herzog erhält überreiche Gelegenheit, sich zu überzeugen, wie dies ganze Treiben das Uebel nur ärger macht, wie der Listige das Gesetz umgeht, wie der Unverschämte ihm straflos

trotzt, während es mit dem Ungestüm der blinden Naturkraft gerade da zuschlägt, wo jede menschliche Erwägung Schonung und Nachsicht gebietet. Und an dem weisen, wohlwollenden Fürsten gehen diese Erfahrungen mit nichten verloren. Vor Allem überzeugt er sich von der Hohlheit und Nichtigkeit aller Autorität, welche nicht auf sittliche Würde sich gründet. Es kommt aus dem innersten Kern protestantischer Gesinnung, jenes Verdammungsurtheil gegen das abergläubige Autoritätsprincip, welches den Staat gerettet glaubt, so lange nur der Rock und der Titel den Mann unbedingt heiligt und schützt:

„Wem Gott vertraut des Himmels Schwert
Muß heilig sein und ernst bewährt,
Selbst ein Muster, uns zu leiten,
So festzustehn, wie fortzuschreiten,
Gleiches Maaß den fremden Fehlen
Und dem eignen Frevel wählen.
Schande dem, der tödtlich schlägt
Unrecht, das er selber hegt."

Und Hand in Hand mit dieser Ueberzeugung geht denn auch jene menschliche und freisinnige Auffassung der Strafe, die sie durchaus als Besserungsmittel betrachtet, nicht als Abschreckung noch als Sühne für eine rächende, nach dem Blute des Sünders dürstende, an seinen Schmerzen sich weidende Gottheit. Diese Auffassung leitet alle Schritte des Herzogs. Sie giebt ihm den Zuspruch ein, durch welchen er Julia und Claudio aufrichtet, sie bestimmt ihn dann, als er ihr redliches Gemüth erkannt, sie zu retten; ihr verdanken Lucio, der Verleumder und Angelo, der un-

gerechte Richter, ihre Begnadigung. Nicht durch ihren Tod sollen sie büßen, sondern indem sie, selbstsüchtigem Starrsinn entsagend, ihre Pflicht gegen die von ihnen Verletzten erfüllen. Die Gerechtigkeit artet darum nicht in schlaffe Gutmüthigkeit aus. Lucio wird Zeit und Veranlassung genug haben, sich zusammen zu nehmen, wenn er in der wohlverdienten ehelichen Prüfung nicht zu Grunde gehen will, die ihm der Herzog auflegt. Angelo wird für seine bösen Versuche, denn zur That ist es zum Glück nicht gekommen, an der empfindlichsten Stelle gestraft. Er sieht die heiß ersehnte Frucht langer Selbstquaal zerronnen und muß, seinem Dünkel entsagend, ein neues Leben anfangen, wenn er hoffen will, das verlorene Vertrauen je wieder zu gewinnen. Selbst mit dem thierisch-rohen Bernardin wird noch ein Besserungsversuch unternommen, weil er schwerlich mit Bewußtsein gesündigt. Der Fürst aber ergreift aufs Neue die Zügel des Staates, nicht verbittert noch eingeschüchtert durch die Bilder menschlicher Verirrung und Schwäche, die er gesehen; sondern in gestärktem Vertrauen auf die humanen, freisinnigen Grundsätze, denen er bis dahin gehuldigt, überzeugt, daß jene Ansicht keineswegs der Inbegriff der Weisheit ist, welche den Scharfrichter als die Grundlage der Gesellschaft betrachtet[1], und für seine trüben Erfahrungen im Umgange mit dem Volke durch eine reichliche Ernte an unvergänglichen Schätzen der Liebe und Treue entschädigt. — So schuf Shakspeare aus einer barbarisch frivolen Novelle eines seiner tiefsinnigsten Dramen: „Maaß für Maaß“, durchaus eine bewußte

und glänzende Widerlegung dieses bedenklichen Spruches[2], zeigt den Dichter der harten Rechtsanschauung seiner Zeit um Jahrhunderte voraus, und ersetzt dem Denker reichlich, was es in mancher seltsamen Scene den Aesthetiker missen läßt.

Anmerkungen zur eilften Vorlesung.

[1] (S. 412.) Et cependant toute grandeur, toute puissance, toute subordination repose sur l'exécuteur: il est l'horreur et le lien de l'association humaine. Otez du monde cet agent incompréhensible: dans l'instant même l'ordre fait place aux choses; les trônes s'abîment et la société disparaît.

Joseph de Maistre: Les Soirées de Petersbourg, ou entretiens sur le gouvernement temporel de la providence. 1821.

[2] (S. 413.) „Ein Angelo für Claudio, Tod für Tod:
Liebe für Liebe, bittern Haß für Haß
Gleiches mit Gleichem zahl' ich, Maaß für Maaß."

So spricht der Herzog im fünften Akt — als er bereits entschlossen ist, allen Fehlenden zu verzeihen und Besserung, nicht rächenden Untergang der Schuldigen zu erstreben.

Zwölfte Vorlesung.

Cymbeline.

Das vorliegende Drama gehört zu den Schöpfungen der Shakspeare'schen Muse, in welchen der Dichter den klassischen Regeln am rücksichtslosesten den Gehorsam weigert. Johnson trug deshalb kein Bedenken, es unbedingt zu verurtheilen.

„Dieses Stück", so meint er, „enthält manche richtigen Gedanken, einige natürliche Dialoge und einige hübsche Scenen. Aber sie werden auf Kosten großer Uebelstände erlangt. Die Thorheit der Erfindung hervorheben, die Sinnlosigkeit der Entwickelung, die Verwirrung der Namen und Sitten verschiedener Zeiten und die Unmöglichkeit der Ereignisse in irgend einer Lebensordnung, das hieße, die Kritik an widerstandloser Albernheit verlieren, an Fehlern, die zu deutlich für die Entdeckung und zu plump für die Uebertreibung sind."

Diese Auffassung ist seitdem vor der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gewachsenen Begeisterung für Shakspeare längst zu Schanden geworden. Schlegel erklärte Cymbeline für eine der wundervollsten Schöpfungen des Dichters. Drake

ist der Meinung, daß fast jede Seite des Stückes die ausschweifende Ungerechtigkeit des Johnson'schen Urtheils erweise. Er erklärt die, allerdings nicht ganz zu leugnenden, Fehler für unerheblich und findet sich durch die Einheit des Charakters und der Stimmung für den Mangel der Einheit der Zeit und des Orts reichlich entschädigt. An die Spitze der Bewunderer ist in neuester Zeit Gervinus getreten. Er möchte Cymbeline nur mit den vorzüglichsten Werken des Dichters vergleichen und widmet ihm die liebevollste, enthusiastisch anerkennende Betrachtung. Das Publicum aber, das lesende wie das schauende, ist diesem Umschwunge der Kritik nur mit Zurückhaltung und Vorbehalt gefolgt. Cymbeline gehört immer noch zu den Werken des Dichters, die es in ausgedehntern Kreisen im Ganzen und Großen nur zu einem Succès d'Estime gebracht haben. In Deutschland ist, so viel ich weiß, seine Aufführung nur auf den Bühnen von München, Wien und Berlin versucht worden. Es hat an Bewunderern und vor Allem an neugierigen, resp. wißbegierigen Zuschauern keinesweges gefehlt. Aber von einer Wirkung, welche an die des Hamlet, an die von Romeo und Julia und des Kaufmann von Venedig erinnerte, hat man denn doch nicht gehört. Noch bei den Aufführungen in Berlin im Mai 1857 waren Publicum und Kunstrichter, wenn auch nicht kalt und ablehnend, so doch jedenfalls vorsichtig und getheilt. Eine solche Thatsache hat zwar bei der ästhetischen Würdigung des Gedichts keine entscheidende Stimme, aber auch sie ganz zu übersehen wird eine besonnene Betrachtung nicht das Recht haben. Und angenommen, die Tadler wären gänzlich im Unrecht, so ist ein geflissentliches

Absehen von den gerügten Schwächen des Werkes gewiß nicht der Weg, um einer richtigern Schätzung einen zuverlässigen Boden zu schaffen.

Versuchen wir lieber, mit den sich aufdrängenden oder doch thatsächlich erhobenen Zweifeln vor Allem gründlich in's Reine zu kommen, damit die Würdigung des Ganzen an Klarheit und innerer Sicherheit gewinne, was ihr an enthusiastischem Schwunge vielleicht verloren ginge.

Wie bei so vielen Stücken Shakspeare's richten die Hauptangriffe der Gegner sich auf die Wahl, die Gliederung, die Führung der Handlung. Sie vor Allem wird aus mehrfachen Gründen einer vorläufigen Betrachtung bedürfen:

Der Dichter versetzt uns an den Hof des altbritischen Königs Cymbeline, welcher, so berichtet die Sage, zur Zeit des Kaisers Augustus in Britanien herrschte. In der Umgebung des Herrschers sieht es so trübselig aus wie im Hof- und Staatshaushalt des alten Lear, seines Volksgenossen. Die beiden Söhne, die Hoffnung des Landes, sind seit Jahren verschwunden, geraubt, man weiß nicht wie noch von wem. Der alternde Monarch wird gänzlich von seiner zweiten Gemahlinn beherrscht. Sie hat ihm einen Stiefsohn, Cloten, in's Haus gebracht, das Urbild des unfähigen und hochmüthigen Glückspilzes. Ihn auf den Thron zu heben, soll die Erbinn des Reiches, Imogen, Cymbeline's einziges, noch vorhandenes Kind einer verhaßten Ehe sich opfern. So will es die herrschsüchtige Königinn, so der schwache, von ihr geleitete Monarch. Aber Imogen hat schon gewählt. Mit Postumus, ihrem Pflegebruder, eines

verdienten Feldherrn einzigem am Hofe erzogenem Sprößling, verbindet sie seit Jahren die innigste Seelengemeinschaft, jetzt auch das Gelübde ehelicher Treue, welches in Jupiter's Tempel die Liebenden heimlich vereinte. So setzt sie den Schmähungen des Vaters ruhiges Dulden, seinen Eingriffen in ihre höhern Pflichten aber Festigkeit entgegen. Sie läßt den geliebten Gatten in die Verbannung ziehen, in getroster Erwartung einer bessern Zukunft.

So kommt Postumus nach Rom. Sein romantisches Schicksal erregt Neugierde und Theilnahme. Ganz aufgehend in seliger Geistesgemeinschaft mit der entfernten Gattinn, voll ihres Preises und stolz auf das felsenfeste Vertrauen zu ihrer Treue, worauf seine ganze Zukunftshoffnung sich gründet, reizt er den Widerspruchsgeist der übermüthigen, aristokratischen Jugend. Ein Wüstling von Handwerk bietet eine frevelhafte Wette auf Imogen's Treue. Postumus wehrt sich tapfer genug gegen die Regungen übermüthigen Stolzes auf sein seltenes Glück. Endlich siegt das Selbstgefühl des glücklichen Liebenden, es siegt der Abscheu des reinen Herzens vor der frivolen Skeptik der selbstgefälligen Gemeinheit über die Besonnenheit und das Zartgefühl, welche er der Abwesenden schuldet. In der Absicht und der sichern Hoffnung, den Frevler zu strafen, überliefert er Imogen's Ehre den heimtückischen und unverschämten Angriffen eines durch die Bedingungen der Wette zu äußerstem Wagniß getriebenen Glücksritters. Postumus hat sich in Imogen nicht getäuscht. Aber seinem eigenen Scharfsinn hat er zu viel vertraut und die Kunstgriffe des gewissenlosen Gegners hat er zu wenig gefürchtet. Imogen widersteht mühelos und

glänzend dem Verführer, aber sie giebt den Ränken des Betrügers und Lügners, ohne ihre Schuld, eine gefährliche Blöße. Postumus, durch seines Gegners nur zu wahrscheinlichen Bericht getäuscht, verliert Urtheil und Haltung im Aufbrausen des subjectiv vollkommen gerechtfertigten Zornes. Sein Diener erhält Befehl, die vermeintlich treulose Gattinn zu tödten. Von ihrer Unschuld überzeugt aber kann er sich zu der That nicht entschließen. Er enthüllt der Nichts Ahnenden ihre schreckliche Lage, nachdem sie, von dem zudringlichen Freier auf's Aeußerste gebracht, mit ihm heimlich vom Hofe entflohen, — wie sie jubelnd hofft, zur Vereinigung mit dem angebeteten Gatten. — Da bricht scheinbar ihr Muth. Doch bald rafft sie sich auf aus dem rasendsten Schmerz. Gleichgültig gegen die Gefahr, vollkommen Herrinn über die Schüchternheit ihres ächt weiblichen Herzens, entschließt sich die Königstochter, in männlicher Tracht dem Leben die Stirn zu bieten. Die Hoffnung, selbst den treulos geglaubten Gatten wenigstens zu sehen, giebt ihr übernatürliche Energie. Aber ihrem Muthe versagt die physische Kraft. Erschöpft, dem Tode nah, im Walde verirrt, erreicht sie die Höhle, in welcher die längst todt geglaubten Brüder unter Schutz und Leitung ihres Entführers indeß zu idealen Naturmenschen heran gereift sind. Ein wunderbar liebliches Idyll durchbricht nun die dramatische Handlung. Von den Höhlenbewohnern mit Jubel empfangen wird Imogen ihnen in Kurzem Zierde und Schmuck ihres einsamen Lebens. Ein mystisch-romantischer Naturzug, eigentlich eine fremde Macht in der sonnenhellen Shakspeareschen Welt, schlingt um sie und die Brüder ein geheimniß-

volles Band. Cloten, der verfolgende Werber, erliegt im übermüthig erzwungenen Kampfe dem Schwert des Guiderius, des älteren der beiden Jünglinge. Imogen trinkt in einem Anfall von Schwäche aus dem Fläschchen, welches der alte, treue Diener Pisanio ihr für solche Fälle gegeben. Es enthält nicht das Gift, welches die feindselige Königinn, von der es kam, darin glaubte, wohl aber einen kräftigen Schlaftrunk. Scheintodt wird Imogen von den Genossen ihres einsamen Lebens beklagt und feierlich beigesetzt neben Cloten's kopfloser in des Postumus Kleider gehüllter Leiche. Sie erwacht endlich wie aus schwerem Traum. Jammernd glaubt sie die Leiche des scheinbar ungerechten und treulosen, aber noch immer heiß geliebten Gatten zu erkennen. Sie entflieht und findet in Lucius, einem römischen Offizier, einen Herrn und Beschützer. — Denn unterdessen ist das römische Heer an der britannischen Küste gelandet. Es kommt, den Tribut zu erzwingen, welchen Cymbeline auf seines Weibes Rath dem Augustus weigerte. Mit ihm zieht Jachimo, der Anstifter des Unheils, und der längst verzweifelnd bereuende Postumus: der Letztere, um durch freiwillige, großartige Buße seine Schuld zu sühnen, weit entfernt von dem Gedanken des Kampfes gegen das heimische Land. Es kommt zur Schlacht. Die Briten fliehen. Postumus, in Bauerntracht, mit ihm des Königs aus dem Walde herbeigeeilte Söhne, Guiderius und Arviragus, nebst ihrem Pflegevater stellen durch muthiges Beispiel und Ermahnung der Weichenden die Schlacht her und gewinnen den Sieg. Jachimo, während des Kampfes durch Postumus edelmüthig verschont, wird gefangen, ebenso Lucius und Imogen.

Postumus selbst hat um den Tod gefochten, um Beruhigung seines Gewissens, nicht um Ehre und Sieg. Er vertauscht den Bauernkittel wieder mit dem römischen Schmuck, läßt sich fangen und soll mit den andern Gefangenen sterben. Da erscheint Jupiter selbst dem Schlummernden und verheißt glücklichen Ausgang. Der König läßt die vornehmen Gefangenen noch einmal vor sich führen, damit sie ihr Urtheil vernehmen. Gleichzeitig erscheinen Bellarius, Guiderius, Arviragus, die Helden des Tages, und die wunderbarsten Enthüllungen und Wiedererkennungen folgen Schlag auf Schlag. Zuerst läßt die Königinn, von ihrem Todeslager, eine Generalbeichte ihrer Anschläge und Schandthaten vermelden; dann bekennt Jachimo reuig seine Schuld, durch Imogen an des Postumus genommenem Ringe erkannt; Postumus klagt sich reuig des Mordes der Gattinn an, Imogen giebt sich zu erkennen, Bellarius stellt dem Vater die einst geraubten Söhne zurück. Nun Freudenthränen, allgemeine Heiterkeit und Versöhnung. Postumus und Imogen, durch das Wiedererscheinen der Prinzen aus der gefährlichen Nähe des Thrones entrückt, empfangen in seliger Vereinigung den Lohn der geprüften und ächt erfundenen Treue und das Drama schließt mit einem Blick in die heiterste, glücklichste Zukunft.

Das wäre in aller Kürze der Umriß der Fabel. Shakspeare entnahm die Liebesgeschichte der neunten Novelle im zweiten Buch von Boccaccio's Decamerone (vielleicht einer englischen Bearbeitung derselben vom Jahre 1603, dem „Westward for Smelts“, von dem Steevens berichtet). Die Staatshandlung lieferte Holinshed's Chronik und die Idylle

von den verlorenen und wiedergefundenen Königssöhnen hat der Dichter wahrscheinlich erfunden. Styl, Anordnung des Ganzen, häufige Anspielungen auf die Antike erinnern an die Zeit, in welcher Antonius und Kleopatra, Troilus und Cressida, das Wintermährchen entstand. Die Commentatoren schwanken für die Entstehungszeit zwischen den Jahren 1605, 1606 und 1609, doch verdient die letztere Zahl wol den Vorzug. [1] Das Ganze ist so bunt, so weit angelegt, scheinbar so der dramatischen Einheit ermangelnd als irgend ein Shakspeare'sches Stück. Aber das allein würde seine verhältnißmäßig kältere Aufnahme auf der Bühne nicht erklären. Wir wissen, daß in mehr als einer Dichtung Shakspeare's die verworrenste, ja die widerspruchsvollste Handlung einer überwältigenden Wirkung keineswegs hinderlich ist, sobald der Dichter die volle Kraft seiner Charakteristik, die Kunstgriffe seiner unvergleichlichen Detailmalerei, das hinreißende Leben seines Dialogs in vollem Umfange entwickelt. Es scheinen aber in der That noch andere Uebelstände, als jene überweite und überladene Komposition sich hier bemerklich zu machen.

Um es gleich heraus zu sagen: Wir vermissen in Cymbeline hin und wieder das unmittelbar packende, mit der ganzen Frische und Fülle der thatsächlichen Wirklichkeit auf uns eindrängende dramatische Leben, auf welchem die wunderbare Bühnenwirkung der vollendetern Arbeiten Shakspeare's hauptsächlich beruht. Der epische Stoff tritt, wenn auch durchaus nicht überall, aber doch gelegentlich, noch starr und halbverarbeitet zu Tage; der Fluß der dramatischen Handlung hat ihn nicht ganz überwältigt. Wir stoßen

auf Scenen, in welchen die Spielenden offenbar nicht in eigenem Interesse sprechen, sondern zur Belehrung des wißbegierigen Parterre's. Schon die Exposition ist ziemlich schwach. Zwei Edelleute unterhalten sich, augenscheinlich um unsretwillen, von den Ereignissen am Hofe; unser Interesse für das Drama wird zuerst durch Worte, durch Erzählung in Anspruch genommen, nicht, wie sonst stets bei Shakspeare, durch lebendige Handlung. Von ähnlicher Absichtlichkeit ist die zweimal schablonenmäßig wiederkehrende Scene, in welcher der eine Höfling dem Cloten unverschämt schmeichelt, während der andere jedes Kompliment mit einem höhnischen „Bei Seite“ begleitet. — Wo die Fabel sich in den engen dramatischen Rahmen durchaus nicht einzwängen läßt, spielt gelegentlich ein für das Verständniß des Zuschauers nur zu nothwendiges, sonst aber schwach motivirtes Selbstgespräch eine bedeutende Rolle. So in der dritten Scene des dritten Aktes, da Bellarius ohne irgend sichtliche Nöthigung oder Veranlassung uns die Geschichte vom Raube der Prinzen, von Veränderung ihrer Namen, von ihrer Ernährung durch seine Gattinn Euryphile erzählt. Sodann überstürzt sich nicht selten die Handlung. Es wird uns nicht Zeit gelassen, in die lieblichsten oder interessantesten Situationen uns einzuleben. Immer neue Eindrücke stürmen auf uns ein, ehe die Wirkung der frühern zu rechter Geltung gekommen; so z. B. in der an sich so reizenden Scene des Begräbnisses der scheintodten Imogen. Es scheint fast, als hätte die Erstarrte gerade nur das Weggehen der Brüder abgewartet, um auf der Stelle durch ihr Erwachen die Verwickelung zu vermehren. An

andern Stellen wird unser Glaube an die Wahrscheinlichkeit der Handlung von wichtigen, mit theatralischer Pünktlichkeit sich einstellenden Zwischenfällen ein wenig stark in Anspruch genommen. So als Cloten sich mit einem Male im Besitz der Kleider befindet, in welchen Postumus in die Verbannung ging; als die sterbende Königinn mit ihren Geständnissen den Augenblick der allgemein wie eine Fluth herein brechenden Erklärungen ganz gewissenhaft abzuwarten scheint. Auch Jachimo's plötzliche Gewissenhaftigkeit erscheint für die dramatische Katastrophe, für die glückliche Beendigung des fünften Aktes weit nothwendiger, als für die naturgemäße Entwickelung seines Charakters. Von der Schlachtscene wollen wir schweigen. Sie erklärt und entschuldigt sich vollständig durch die Einfachheit der Shakspeare'schen Bühne und durch die Gewöhnung des damaligen Publikums an dergleichen rein symbolische Darstellungen. Aber das materielle prophetische Täfelchen, welches die Jupiter-Vision dem schlafenden Postumus zurückläßt und die etymologischen Kunststücke, welche der Wahrsager nachher mit mollis aër und mulier macht — alle diese seltsamen Arabesken, welche die eigentliche dramatische Handlung durchziehen und umgeben, sie kommen der Gesammtwirkung wol nur wenig zu Gute.

Das wären ungefähr die Uebelstände, welche der vollen dramatischen Wirkung dieses ebenso wunderlichen, als reichen und großartigen Gedichtes mehr oder weniger hinderlich sind: Kleinigkeiten, wenn man will, aber doch wohl hinreichend bedeutend um bei der heutigen Inscenesetzung des Stückes die ganze Aufmerksamkeit des Regisseurs und des

Dramaturgen in Anspruch zu nehmen. Nur freilich daß sie uns kein Hinderniß werden dürfen, den poetischen und sittlichen Gehalt der bei alledem unendlich interessanten und bedeutenden Schöpfung vorurtheilsfrei zu erforschen und nach seinem ganzen Umfange mit höchster Anerkennung und Dank zu genießen. Schon eine Vertiefung in die reiche und tief angelegte Charakteristik gewährt eine Ausbeute, welche die Mühe der Betrachtung überreichlich lohnt. Vielleicht daß sie auf einen Standpunkt uns führt, von dem auch eine geistige Einheit, ein leitender Grundgedanke in dem bunten Wechsel der Ereignisse und Schicksale sich wahrnehmen läßt.

Der Blick fällt natürlich zuerst auf Postumus und Imogen, die durchaus maaßgebenden Träger des Interesses. Zu ihnen treten die secundären Gestalten fördernd oder hindernd in Beziehungen verschiedenster Art. Die Episode von Bellarius und den Prinzen schlingt sich durch Imogen's Schicksale anfänglich wie eine hochpoetische Ergänzung ihres Charakterbildes. Dann dehnt sie sich plötzlich zu einer activen Gewalt des Drama's aus, äußerlich und innerlich nothwendig für die reiche und erfreuliche, aber, wie nicht zu leugnen, etwas verwickelte und romanhafte Lösung.

Fassen wir, um den Hauptgestalten gerecht zu werden, vor Allem die Sachlage in's Auge, in der wir sie kennen lernen, die Natur und das Treiben der sie umgebenden Welt.

Schon Schlegel hat das außerordentliche Geschick, oder den glücklichen Instinct rühmend gewürdigt, mit welchem Shakspeare hier ganz moderne Züge, antik-römische Ueberlieferung und altbritische Sage zur Herstellung und Aus-

schmückung des freien, gefeiten Bodens der „poetischen Zeit“ zu vereinigen wußte. Die ganze Färbung des Bildes, die geistige Atmosphäre des Stücks ist gegen Lear gehalten ohne Frage eine milde, wo nicht abgeschwächte zu nennen. Aber die Erwägung, daß zu des Kaisers Augustus Zeit bereits römischer Einfluß veredelnd auf die alten Briten gewirkt haben konnte, sie war wol die letzte, welche Shakspeare dabei in den Sinn kam. Es gehört die ganze Einseitigkeit einer in culturhistorische Parallelen fest gebannten Kritik dazu, um in des Leonatus Aeußerung gegen Philario die Andeutung einer solchen Ansicht des Dichters zu finden. Es ist an dieser Stelle einfach von der Tributforderung Roms die Rede und von der Fähigkeit Englands, sie zu verweigern. Postumus rühmt in ächt englisch-shakspeare'scher Weise die kriegerische Tüchtigkeit seines Volkes:

„Ihr vernehmt wohl eher
Daß eure gallischen Legionen landen
In unserm unerschrocknen Vaterland,
Als daß man einen Deut zahlt. Kriegsgeübter
Ist unser Volk als einst, da Julius Cäsar
Ihr Ungeschick belächelnd, ihren Muth
Doch finstrer Blicke werth fand!“

Auf diese Stelle gründet ein berühmter Erklärer seine ganze Deduction des bewußten culturhistorischen Gegensatzes, in welchem Cymbeline zu Lear gedichtet sein soll, zu der finstern Tragödie der alten, uncultivirten Heidenzeit. Als ob nicht diese Andeutung fortgeschrittener Kultur sich ganz speziell auf die Kriegskunst, keinesweges auf Milde der Sitten bezöge, abgesehen davon, daß sie als wirklich historische Beziehung des Stückes so gut als allein steht, während in

zahlreichen Scenen die Rittersitte und die Völkerverhältnisse des sechzehnten Jahrhunderts sich ganz vortrefflich mit den Römersagen der Chronik und mit den Naturzuständen der vom Dichter frei hinzugedichteten Idylle vertragen. Es möchte wol am sichersten sein, sich aller gezwungenen Deductionen zu entschlagen und den Hintergrund der Handlung einfach zu nehmen, wie der Dichter ihn darstellt. Wir haben es eben mit den Zuständen eines Hofes zu thun, an welchem die schlimmsten Leidenschaften theils unter der glatten Hülle der feinen, weltmännischen Sitte ihre Zwecke verfolgen, theils in plumpstem, täppischem Ungeschick sich zur Schau tragen. Der König, eben so kurzsichtig und schwach als reizbar, aller Menschenkenntniß entbehrend, ist in seinen alten Tagen in die Schlingen einer ehrgeizigen, gewissenlosen Intriguantinn gefallen. Im Grunde ist er es allein, der über den Charakter und die Absichten der Königinn und ihres Sohnes sich täuscht. Der neue Prinz wird von seinen Schmeichlern im tiefsten Herzen verachtet, Postumus und Imogen finden bewundernde Anerkennung und warme Theilnahme. Ihnen gehören die Herzen; der Königinn, ihrem Cloten und dem Monarchen aber die Worte, Blicke und Thaten. Mit unverkennbarem Nachdruck verweilt der Dichter bei der Schilderung dieses ganzen kraftlosen, geschminkten Treibens. Es geht ein scharfer Zug des Widerwillens gegen die Hohlheit und Erbärmlichkeit der sogenannten weltmännischen Lebensklugheit durch das ganze Drama. Der Shakspeare'sche Grundzug der innern Wahrhaftigkeit findet, um so zu sagen, in positiver und negativer Darstellung sich überall wieder. Mit wahrhaft ingrimmigem

Humor lassen die beiden Gespräche Cloten's mit den Hofkavalieren den Schmeichler und den von ihm Betrogenen sein Spiegelbild sehen. Feiner ausgeführt, aber nur um so verletzender zeigt sich dasselbe sittliche Mißverhältniß in dem Umgange der Königinn mit ihrem Gemahl. In tiefer Berechnung schmeichelt die Stiefmutter äußerlich der ihr verhaßten Prinzessinn, um ihr des Vaters Herz desto sicherer zu entziehen. Den schwachen Gemahl weiß sie absichtlich zu ärgern, weil sie seine Gutmüthigkeit kennt, die nach der Aufwallung die Versöhnung stets theuer bezahlt. So macht sie ihn absichtlich zum Zeugen von dem Abschied des Postumus und Imogen's:

„Doch führ' ich
Ihn dieses Weges. Kränk' ich ihn auch stets,
Mein Unrecht kauft er ab, versöhnt zu sein,
Zahlt mein Versünd'gen schwer."

Da Imogen auch nach der Verbannung des Gatten sich standhaft erweist, denkt die Königinn unbedenklich über ihre Leiche hin sich den Weg zum Thron zu bahnen. In weitaussehender, kluger Berechnung sucht sie durch verstellten Eifer für Naturstudien das Vertrauen des Arztes zu gewinnen, damit er sie die Bereitung des Giftes lehre, dessen sie für ihre Pläne bedarf. Zwar den alten, redlichen Menschenkenner kann sie nicht täuschen; desto besser gelingt ihre Rolle dem Könige gegenüber. War Cymbeline doch von je der schlauen Verleumdung zugänglicher als der redlichen, vielleicht rauhen Pflichttreue. Er, der in seinen besten Jahren seinen verdientesten Kriegsmann ungehört verurtheilen konnte, er stößt jetzt den Spiegel der Ritterschaft,

den trefflichen Postumus, um eines täppischen Emporkömmlings willen von sich, und von der Schlechtigkeit der Heuchlerinn, die seine Diener sehr wohl durchschauen, kann ihn das eigene Geständniß der Sterbenden kaum überzeugen. Zu größerer Deutlichkeit empfängt das ganze, hohle Treiben dieser ohne sittlichen Halt um den äußern Erfolg sich abmühenden Welt wiederholt sein Urtheil in den Kernsprüchen des Bellarius, der von ihr spricht, wie der dem Schiffbruch Entronnene von dem wüthenden Meere:

„Kenntet ihr nur die Wucherei der Städte,
Und hättet sie gefühlt; die Kunst des Hofes,
Der, schwer errungen, schmerzlich wird verlassen,
Wo bis zum Gipfel klimmen sichrer Fall ist,
Der Gipfel selbst so schlüpfrig, daß die Furcht
So schlimm ist, wie der Fall; des Kriegs Beschwer
Ein Müh'n, das nur Gefahr zu suchen scheint
Um Glanz und Ruhm, der dann im Suchen stirbt;
Und das ein schmachvoll Epitaph so oft
Statt edler That Gedächtniß lohnt; ja, selbst
Durch wackres Thun verhaßt wird, und noch schlimmer,
Sich beugen muß der Bosheit."

So schildert er seinen Knaben die offizielle Welt, „wo der Dienst ist Dienst, nicht weil man ihn gethan, nur wenn er so erkannt."

Und mitten in dieser Welt läßt der Dichter nun zwei der reinsten, idealsten, kerngesundesten Gestalten sich bewegen, die er geschaffen. Es ist der dunkle Hintergrund einer in die kleinen, selbstsüchtigen Interessen des Lebens versunkenen und dabei in selbstgefälliger Bewunderung ihres eigenen Nichts sich spreizenden Welt, auf dem die reich ent-

wickelten, lichthellen Charaktere der beiden Liebenden zu vollster Geltung gelangen.

Beide, Imogen wie Postumus werden mit einem Enthusiasmus, um nicht zu sagen mit einer Ueberschwenglichkeit des Lobes uns angekündigt, die von vorn herein auf ganz besondere Intentionen des Dichters zu schließen berechtigen.

„Sein Frühling ward schon Ernt'; er lebt' am Hofe,
(Ein seltner Fall), in Lieb' und Lob der Erste:
Dem Jüngsten Musterbild, dem Reiferen
Ein Spiegel für des Schmucks Vollendung, und
Ein Kind den Ernstern, die zu Thoren wurden,
Um führen sich zu lassen."

So entwerfen die Höflinge des Postumus Bild hinter seinem Rücken (in der That, ein seltner Fall), und der ganze Kranz des Ruhmes und der Bewundrung wird in noch vollendeterer Fülle auf Imogen's Haupt übertragen, wenn der Erzähler hinzufügt:

„In ihrer Wahl könnt ihr am besten lesen,
Was für ein Mann er ist."

Einen eigenthümlichen Eindruck macht nach dieser glänzenden Ankündigung die Lage und Stimmung, in welcher wir Imogen's Bekanntschaft machen. Sie erinnert auf den ersten Blick weit weniger an Porcia, als an Julia oder Desdemona. Das Musterbild aller Weiblichkeit hat eben in der wichtigsten Angelegenheit der Familie gegen des Vaters Willen gehandelt. Sie hat sich heimlich vermählt, und der Erinnerung an ihre kindliche Pflicht setzt sie keine leidenschaftliche Gemüthswallung entgegen, sondern die ruhige Festigkeit des unerschütterlichen, wohl überlegten Ent-

schlusses. „Sie ist dem Zorne des Vaters gefühllos. Ein tieferes Leid tilgt Furcht und Angst in ihr." Freilich wird das Auffallende ihres Benehmens durch die triftigsten Entschuldigungen auf der Stelle gemildert. Nicht wie Desdemona knüpfte sie von der überreizten Phantasie verführt ihr Schicksal an den durch Alter, Volksart, Charakter ihr gänzlich entfremdeten Mann; nicht wie Julia hat sie dem ungestümen, ersten Andrang des Bluts sich ergeben. Ihre Liebe ist die allmählich gereifte Frucht langen, vertrautesten Umganges.

„Vater,
Nur ihr seid schuld, lieb' ich den Postumus:
Ihr zogt ihn auf als meinen Spielgefährten.
Er ist ein Mann, werth jeder Frau; und der
Fast um den ganzen Preis mich überzahlt."

Das ist ihre gewichtige Entgegnung auf die Vorwürfe des Alten. Es verdenkt es ihr auch unter den Hofleuten Niemand, daß sie den Raben verschmähte, um den Adler zu wählen. Aber bei alledem bleibt ihre Lage im schroffen Gegensatz gegen jene Familien-Pietät des geistig gesunden und wohlgearteten Weibes, von der wir bei der Besprechung des „Kaufmann von Venedig" behaupteten, Shakspeare ebenso gut wie der nüchternste Moralist betrachte sie als eine Grundbedingung des Gedeihens auf diesem Gebiete. Gleichwohl steht Imogen's Ausgang so wie die ganze Entwickelung ihres Wesens der von Gesundheit und Lebensfülle strahlenden Erscheinung Porcia's weit näher, als den Frauengestalten der beiden Tragödien. Es wird mithin zu erwägen sein, ob und wie der Dichter diese scheinbare Abweichung

gerechtfertigt hat. Vielleicht daß auf diesem Wege die Aussicht sich bietet, der einheitlichen Idee des Kunstwerkes zu begegnen, falls überhaupt eine solche unter den bunt wechselnden Scenen der Handlung sich birgt.

So viel zeigt sich auf der Stelle: Ungeahndet und gefahrlos scheint die, immerhin nothgedrungene Auflehnung des Herzens gegen die realen Grundlagen der Gesellschaft auch hier nicht zu bleiben. — Die Liebenden haben sofort, so scheint es, nur zu wählen zwischen trostloser Entsagung und verzweifeltem Kampf gegen alle Pflichten und Verhältnisse der wirklichen, sie umgebenden Welt. Und angenommen, daß in solchen Fällen die Leidenschaft naturgemäß das entscheidende Wort spricht, statt der Vernunft, so dürfte der Ausgang hier keineswegs zweifelhaft sein. Wie Imogen dem Vater entgegen trat, haben wir eben gesehen. Die Innigkeit ihrer Liebe, die glühende Leidenschaft, mit der sie erwiedert wird, schildert der Dichter in der Abschiedsscene mit seinen allerlebhaftesten Farben. Namentlich Imogen's Gespräch mit Pisanio, der die letzten Blicke und Grüße des scheidenden Geliebten genoß, es reicht in dieser Beziehung an das Beste, was Shakspeare geschrieben. Imogen ist hier die reine, ächte Frauennatur in ihrer herzigsten Entfaltung, von keiner conventionellen Fessel gehalten: wenn sie dem alten Diener schildert, wie sie dem Scheidenden nachgeblickt haben würde, bis er in Luft verschmolzen wäre, wie sie dann sich abgewendet hätte, um zu weinen. Des Morgens, Mittags und Mitternachts will sie sich betend mit ihm begegnen, sie bejammert den Abschiedskuß, in zwei Worte eingefaßt, den der Eintritt des Vaters dem Geliebten

entzogen. Es ist nur eins auffallend bei der ganzen Sache: daß es nämlich überhaupt zum Abschiede kommt! Warum reist Postumus allein? Warum hat Imogen so gar keinen Gedanken an Flucht mit dem Geliebten? Ein wesentliches äußeres Hinderniß ist nicht vorhanden. Die Thronerbinn und ihr ritterlicher Gemahl haben sichtlich einen großen Theil des Hofes auf ihrer Seite, und sicherlich sind es die Schlechtesten nicht. Es ist undenkbar, daß eine Entführung hier nicht alle nöthige Hülfe fände, daß im Auslande nicht Schutz und Gastfreundschaft ihnen in reichem Maaße zu Gebote stände. Imogen hat also offenbar einen innern Grund, der sie zurück hält. Mit feinem Takt, mit dem Instinkt der reinen Seele eben so sehr, als mit klarem Bewußtsein unterscheidet sie die Grenzlinie, wo der berechtigte Widerstand gegen unsittliche Unbill von selbstsüchtiger Empörung gegen die Ordnung sich scheidet. Fest und entschlossen widersteht sie den Heirathsplänen des Vaters und dem Andringen des Werbers; denn hier handelt es sich um den Kern ihres sittlichen Lebens. Es gilt, das innerste Heiligthum ihres Herzens, ihres Fühlens und Denkens vor Entweihung durch einen Unwürdigen zu bewahren, es gilt, eine Lüge zu meiden, die unfehlbar ihr ganzes Leben vergiften müßte. Und noch mehr: auch ihre äußern Pflichten streiten wider einander. Sie schuldet dem Vater den Gehorsam der Tochter, sie schuldet dem Reiche, dessen Erbinn sie ist, ein edles würdiges Haupt, einen Postumus, keinen Cloten. Ihre weibliche Natur ist in derselben Lage, wie die männliche des jungen Rodrigo, da Diego sich anschickt, dem frei geborenen Jüngling die Hände zu binden. Auf

dem gefährlichen Wendepunkt angelangt, wo es für ein ganzes Leben sich handelt um die sittliche Freiheit, mit allen ihren Gefahren und Leiden, aber auch mit ihren Entzückungen und ihrem Heil, oder um dumpfe, geisttödtende Knechtschaft, hat sie den vollen Muth des Entschlusses. Aber sie hat auch die Kraft des Maaßhaltens. Indem sie sich, auf jede Gefahr hin, gegen das Unwürdige wehrt, weigert sie sich nicht, das blos Schmerzliche zu ertragen, und hier liegt denn auch die Entscheidung, welche ihren Charakter dem Tragischen entrückt und den gesunden, heitern Ausgang des Drama's sittlich und ästhetisch nothwendig macht. Die Entwickelung dieses Keimes freiester Selbstständigkeit, verbunden mit demüthigster Unterordnung unter die Pflicht, sie trägt von nun an in erster Linie das Interesse des Stücks.

Und keine leichten Prüfungen sind es fürwahr, in welchen der Dichter die Kraft dieser, fast seiner idealsten Frauengestalt, sich erproben läßt.

Zwar der erste Kampf mit den feindseligen Elementen der Gesellschaft hat noch nicht Viel zu bedeuten. Wohl weiß Jachimo, der abgehärtete Wüstling, das Gift der Verleumdung trefflich zu mischen, durch welches er ihr den süßen Gedanken an den Geliebten vergällt. Man zuckt ordentlich für sie zusammen, wenn der Schurke ihr von Postumus erzählt, „dem ausgelassenen Briten“, von dem Ausbund aller lustigen Kumpane, den er noch niemals ernsthaft gesehen. Man fühlt, wie die schlau eingeleitete Verleumdung, das Mährchen von der Untreue des Gatten, sie im Tiefsten verwundet. Aber als dann die Gemeinheit des bei seines Gleichen an leichte Siege gewöhnten Verführers sich so plump

und unvorsichtig entlarvt, da hat auch alle Sorge ein Ende. Imogen's plötzlich ausbrechende Entrüstung, ihre augenblickliche Sicherheit in Beurtheilung dieses ihrer Vorstellungsweise durchaus fremdartigen Menschen, — alles das muthet uns mehr wie ein nothwendiges Naturereigniß an, denn als die Entscheidung eines sittlichen Kampfes. Den weiteren Verlauf der Intrigue gestaltet der Dichter zu einer der entzückendsten Scenen, die er jemals geschrieben, zu der eigentlichen Glanzscene des Drama's. Der Triumph der schlummernden Unschuld über das vertrocknete und verhärtete Gefühl des selbstsüchtigen Weltmannes: Jachimo's Entzücken, mit Selbstanklage gemischt, die duftige, heimliche Ruhe des Zimmers, das reizende Stillleben, welches die Holde umgiebt und das Bild ihrer Anmuth und Reinheit uns entgegenstrahlen läßt aus der saubern Ordnung und der sinnigen Wahl ihres Hausraths, aus den Gemälden, an denen ihr Auge hing, aus dem Buche, das sie einschlummernd zeichnet und fortlegt — Alles das hat, so viel mir bekannt, nur in der berühmten, entsprechenden Scene des Faust seines Gleichen. Es ist etwas von Mephisto's und viel von Faust's Gefühl in der Aufregung und der schaudernden Wollust, mit welcher Jachimo seine Diebesheldenthat vollbringt.

So ist denn der Saame des Unheils gestreut. Aber noch ehe er seine giftigen Früchte treibt, soll Imogen die Feindseligkeit des Lebens schmerzlicher als bis dahin empfinden. Der abgewiesene Freier, ermuthigt durch Postumus Entfernung, geht von zudringlichen Huldigungen zu unverschämtesten Beleidigungen über und drängt das sanfteste

weibliche Gemüth aus gefaßtem, geduldigem Zuwarten zu entschlossenem Handeln.

Shakspeare zeigt sich hier eben so mannigfaltig in der Betrachtung menschlicher Entartung, als wir ihn unerschöpflich finden in der Ergründung und Darstellung der reichsten und seltensten Offenbarungen menschlichen Geistes. Unter der langen Reihe seiner Selbstlinge, seiner groben oder schlechten Gesellen findet Cloten nicht ganz seines Gleichen. Er ist eine seltsame Mischung von Pistol, dem aufgeblasenen, mark- und inhaltlosen Lumpen und von jenem Don Juan, dem mürrischen, bösartigen Gesellen in „Viel Lärmen um Nichts". — In seinen Gesprächen mit den schmeichelnden Hofleuten zeigt er in jedem Worte die dummstolze Frechheit des durch den Zorn des Glückes plötzlich zum mächtigen Herrn gewordenen Lumpen. Schon das Stottern, das Sprudeln seiner Rede verräth die dumpfe Verworrenheit seines Geistes. Von einer unklaren Vorstellung seiner Trefflichkeit, seines unerschöpflichen Rechtes vollkommen benommen, tappt er in der Gesellschaft umher, wie ein Trunkener unter Gläsern und feinem Geschirr. Kein Schritt, keine Bewegung, die nicht schädigte und verletzte, Andere und ihn selbst, wie es kommt. Die stete Furcht, seiner Würde zu vergeben, das eigentliche Brandmal aller nichtsnutzigen Parvenu's, es macht ihn unfläthig grob aus Grundsatz, da er es doch hinreichend ist aus Instinkt und Gewohnheit.

„Schickt es sich, daß ich gehe und ihn ansehe? Ist das keine Erniedrigung für mich?"

Diese an seinen Schmeichler gerichtete Frage enthält in der

That den Hauptschlüssel zu den Extravaganzen seines Benehmens. Wo er gereizt wird, verhält seine Bestialität sich zu der Bosheit des Jago und Edmund, wie die Wuth eines Thieres zu der eines Teufels. Er tritt dicht neben Caliban, den Typus der thierischen Gemeinheit, wenn er mit Behagen den Plan seiner Rache sich ausmalt. In des Postumus Anzug gekleidet will er ihn ermorden, dann den Leichnam verhöhnen, dann Imogen, „die Geliebte“ entehren, endlich mit den Füßen sie vor sich her stoßen nach Hause. Die Dummheit nimmt seiner Schlechtigkeit nicht den Stachel, wie es sonst wol natürlich ist. Ihr Uebermaß ist im Stande, ihn furchtbar zu machen, da es die Gefahr seinen Blicken verbirgt. Freilich findet er auch auf diesem Wege an dem Naturmenschen Guiderius endlich seinen sehr kurz angebundenen Meister.

Es könnte fast befremden, daß es dieser moralischen Mißgeburt, diesem „rohen, thörichten, stolzen Nichts“ gelingt, Imogen's Geduld zu erschöpfen. Aber es ist auch nicht die nur lästige und langwierige „Belagerung“ seines Werbens, welche die Liebliche zur Selbstvergessenheit treibt, sondern sein freches Schmähen auf Postumus, den Abwesenden, den Geliebten. Als man den Mann ihrer Wahl, „einen niedern Wicht“ nennt, „mit kalten Schüsseln aufgefüttert“, „einen Miethling für Bediente“, „einen Tischaufwärter“ 2c., erst da kommt die sonst wunderbar gelassene Natur dieses ächten Weibes aus aller Fassung. Fast in seiner eignen Sprache bedient sie den rohen Gesellen. Und nun freilich, da das Eis einmal gebrochen, hat es auch mit ihrem Ausharren, mit ihrem Bleiben am Hofe ein Ende.

Nun ist ihr die vorgespiegelte Aufforderung zur Flucht, zur gewaltsamen Vereinigung mit dem Geliebten, eine frohe, selige Botschaft, der sie mit dem ganzen Ungestüm der lange mühsam bekämpften und endlich siegreichen Leidenschaft sich hingiebt. Nun möchte sie ein geflügeltes Roß besitzen, um im Nu zu dem glücklichen Hafen zu entschweben, wo sie den Theuern zu sehen hofft. Und dann, in der stürmischsten Wallung des entzückten Gefühls, trifft sie mit zerschmetterndem Strahl die furchtbare Wahrheit. Ihre gute Natur, die innere Gesundheit ihres geistigen Lebens soll die schwerste Probe bestehen. Natürlich ist gänzliche Vernichtung, Ueberdruß am Leben die erste Wirkung der unerhörten Enthüllung. Aber sofort erhebt sich ihr starkes Selbstgefühl in bitterer Entrüstung gegen die Lüge. Nur die Untreue des Gatten scheint der ihres Werthes sich vollkommen Bewußten aus der Anklage zu sprechen. Sie würde sich selbst umbringen, fürchtete sie nicht die Sünde und — lebte in ihr nicht stark und gewaltig das erhaltende, lebendig machende Bewußtsein des Rechtes, der ungebeugten sittlichen Kraft. So ist ihr die künftige Reue des vermeintlich untreuen Gatten eben so klar, sie geht ihr kaum weniger an's Herz als seine gegenwärtige Schuld, unter der sie so namenlos leidet. Sie behält das Maaß für Andere, weil sie sich selbst nicht verliert und rafft sich zu neuer Lebens- und Leidenskraft auf, unmittelbar nach den Paroxysmen des Schmerzes. Ihre Entschlossenheit bebt vor keinem Wagniß zurück, das sie in die Nähe des lieben Sünders führen könnte, um welchen ihr Fühlen und Denken sich nun einmal bewegt, durch das innerste Gesetz ihres Lebens getrieben.

Alles will sie thun, „was Sittsamkeit zum Tode nicht verletzt.“

„Dem Unternehmen
Werb' ich mich an, und will es auch bestehn
Mit Fürstenmuth.“

So entschließt sie sich, sie die bis auf den innersten Nerv ächt weibliche Natur, in männlicher Tracht dem rauhen Leben die Stirne zu bieten. Aber nur zu bald erliegt, nicht ihr Muth, aber die physische Kraft, dem verzweifelten Beginnen. Bis auf den Tod erschöpft, im Waldgebirge verirrt, erreicht sie des Bellarius Höhle — und hier läßt der Dichter mitten in dem Fluß der Handlung einen milden, lieblichen Ruheplatz uns erscheinen, von dem aus manches Unklare vor dem Blick gefällig sich ordnet, während er an und für sich mit den köstlichen Blüthen ächter Poesie überreichlich bedeckt ist.

Das Idyll von Bellarius, Arviragus und Guiderius ist als ein Prachtstück der Gattung von jeher anerkannt worden. Aber seine Zweckmäßigkeit gerade an dieser Stelle, seine Nothwendigkeit oder auch nur Nützlichkeit für die Durchführung des dramatischen Grundplanes hat man vielfach bezweifelt. Ich möchte es nicht wagen, diese Zweifel gänzlich zu heben. Es ist die Frage, ob die Handlung für Gewinnung entschieden größerer Präcision und Uebersichtlichkeit ein wesentliches Motiv verlieren müßte, wenn man diese Episode aus dem Stücke entfernte. Aber ein recht wesentlicher und bedeutender Gedankenzusammenhang zwischen diesen Scenen und der reichen Entwickelung der beiden Hauptfiguren, der Imogen und des Postumus, sollte sich denn doch wohl entdecken lassen.

Bellarius, einst von dem leicht getäuschten Könige, dem er treu und rühmlich gedient, gröblichst beleidigt, hat eine eigenthümliche Rache genommen. Er hat sich der einzigen Söhne des Königs bemächtigt. Fern von der großen, falschen und eigensüchtigen Welt, die ihm gründlich verhaßt ist, erzieht er die Knaben in Sittenreinheit, Arbeit, Mäßigkeit. Er übt ihren Geist durch sinnvolle Betrachtung und Lehre, ihr Charakter gewinnt eine feste, goldächte Basis in einer Gemeinschaft, die durchaus auf Wohlwollen und Gerechtigkeit sich gründet, in der es keinerlei Menschenfurcht giebt, als die natürliche Achtung vor dem wohlwollenden, ehrwürdigen Alter, keinen Vorzug, als den durch tüchtigere Leistungen jedesmal erkauften Vorsitz bei dem mäßigen, gemeinsamen Mahle. Diesem kleinen, friedlichen, herzigen Kreise geht Imogen auf, wie ein freundlich strahlender Stern. Wir sehen sie mit Jubel begrüßt, festgehalten mit der vollen warmen Sympathie der frischesten Jugend, dann nach ihrem vermeintlichen Tode rührend und aufrichtig beklagt. Und indem wir uns einleben in die herzigen Gestalten dieses köstlichen Stilllebens, werden wir eines sorgfältig durchgeführten Gegensatzes inne, der schwerlich ohne Bedeutung sein dürfte für die Auffassung der ganzen Episode. Auf Imogen wirkt die Aufnahme in den Bund der Höhlenbewohner wie die Einkehr eines lebendigen Organismus in das von der Natur ihm bestimmte Element. Es ist, als ginge ein alter, lieber Herzenswunsch ihr jetzt in Erfüllung, jener Wunsch, den sie auch aussprach, als der Vater sie zuerst mit dem unholden Werber bestürmte:

„O wär' ich
Doch eines Hirten Tochter! mein Leonatus
Des Nachbar-Hirten Sohn!"

Es ist ihr sichtlich in Außendingen lange nicht so gut geworden. Trotz des Grames, der, den Andern unbemerkt, an ihr zehrt, entfalten sich ihre ächt weiblichen Trefflichkeiten wie die Blume in der Sonne. Ordnung und Zierlichkeit hielten mit ihr den Einzug in den kleinen, genügsamen Haushalt. „Sie würzt die Suppen, als wäre Juno krank, und sie die Pflegerinn." Uneingedenk der Rathschläge Pisanio's bewegt sie sich in mädchenhaftester Anmuth, statt mit pagenartiger Keckheit in der ungewohnten Verkleidung. Die tiefe Schwermuth ihres Kummers wird durch das unwillkürliche Erwachen ihrer kerngesunden Natur lieblich verklärt:

„Und lieblich paart er
Seufzer mit Lächeln, gleich als ob der Seufzer
Beklagte, daß er nicht solch Lächeln sei!"

Wenn irgendwo, so könnte sie hier sich mit dem Leben aussöhnen, das sie um ihre Glückshoffnung betrogen. Fern von jedem Gedanken an Untreue, selbst gegen den treulos geglaubten Geliebten, wünscht sie sich ein Jüngling zu sein, um hier in redlicher Freundschaft, in stiller, nützlicher Thätigkeit die Leidenschaften zur Ruhe zu bringen.

Wie anders die Brüder! Trotz der trefflichen Lehren und Warnungen ihres Pflegevaters leidet es die im Walde Erzogenen nur schwer in dem ebenso eintönigen als gesunden und unschuldigen Leben.

„O göttliche
Natur, wie herrlich du dich selbst verkündigst
In diesen Fürstenkindern! Sie sind sanft
Wie Zephyr, dessen Hauch die Veilchen küßt,
Sein süßes Haupt nicht schaukelnd; doch so rauh,
Wird heiß ihr Königsblut, wie grauser Sturm,
Der an dem Wipfel faßt die Bergestanne
Und sie zum Thal beugt. Es ist wunderbar,
Wie unsichtbar Instinkt in ihnen bildet
Königsgesinnung ohne Unterricht!"

So schildert sie Bellarius. Und diese „Königsgesinnung", oder sagen wir lieber diese ächte, feurige Mannesgesinnung (denn der schwachmüthige Cymbeline ist ja auch König) sie macht dem Pflegevater genug zu schaffen. Seine Lobreden auf das Glück der Einsamkeit und der genügsamen Freiheit, sie finden nur ungläubige Hörer. Guiderius fühlt aus seinen Worten nur das Ruhebedürfniß des steifen Alters heraus. Ihm selbst ist dies Leben

„Ein Käfig der Unwissenheit,
Reisen im Bett, ein Kerker, wo der Schuldner
Nicht über seine Grenze darf."

Auch Arviragus fürchtet ein Alter ohne Erinnerungen, ohne Ruhm. Es wird ihm schwer um's Herz, wenn er bedenkt, daß er Nichts sah, daß er nur ist, wie das Vieh.

Und es bleibt nicht bei Worten. Da Guiderius auf Cloten stößt, da der täppische Gesell ihm prahlend mit seiner Hoheit, seinem Range zu Leibe geht, da er den Niedrigen ohne Umstände als einen Verbrecher behandelt, empfängt er die ächt Shakspeare'sche Antwort:

„Die ich verehre, fürcht' ich,
Die Klugen; über Narren lach' ich nur,
Die fürcht' ich nicht!"

Und sein Angriff auf den verwegenen Raisonneur kostet ihn ohne weitere Umstände das Leben. Des Bellarius Vorstellungen über die Gefahren der That machen den selbstgewissen Jüngling wenig bedenklich. Und als nun wirklich die großen Vorgänge der Weltbühne dem stillen Thale sich nähern, als eine ernste Entscheidung die Männerkraft aufruft, da ist an ein Zurückhalten nicht weiter zu denken. Der Ungestüm der Jünglinge reißt den Alten fort, mit Postumus entscheiden sie die Schlacht, und als die Wiedererkennung nachher ihr Schicksal erfüllt, haben sie die Gaben des Glückes durch ihre Thaten erworben, um sie nun erst wirklich und segenbringend zu besitzen.

Diesen vom Dichter mit sichtlicher Liebe ausgeführten und kräftigst betonten Zügen des lieblichen Doppelbildes gegenüber, erscheint es nun wol kaum noch gewagt, wenn wir die ganze Idylle als ein Komplement zu dem Charakterbilde Imogen's betrachten, als den absichtlich durchgeführten Gegensatz männlicher, unverdorbener Grundanlage gegen die des Weibes. Hier Kraft, dort Fassung; hier kühner Impuls, dort liebevolle, gleichmäßige Ausdauer; hier Streben nach Aufregung, nach Erfahrung, selbst nach Gefahr, dort Freude am Kleinen, an sicherer, gleichmäßiger Ruhe, das ist augenscheinlich des Dichters Devise. Und sie empfängt das klarste Licht durch einen Blick auf Postumus, zu welchem die aufkeimende, noch unreife Männlichkeit der königlichen Brüder gewissermaßen die Brücke schlägt.

Es fehlt viel, daß Postumus den Verpflichtungen des ihm anfangs gespendeten Lobes so gleichmäßig und so vollständig genügte, wie wir es an Imogen gesehen haben.

zwar die edle Nichtachtung, mit welcher er im Abgehen dem plumpen Angriffe eines Cloten begegnet, kann nur für ihn einnehmen, ebenso wie seine Fassung und Selbstbeherrschung, als er das Vaterland und die Geliebte nun meidet. Desto unangenehmer wirkt die häßliche Wette auf jedes unverdorbene, männliche Gefühl. Mögen seine Vertheidiger immer hervorheben, daß man durch Prahlen ihn reizt, daß er mit der Wette die Absicht verbindet, den frechen Spötter weiblicher Tugend nach seinem unfehlbaren Unterliegen empfindlich zu strafen. Immer bleibt doch der Umstand bedenklich, daß er schon einmal in Frankreich einen ähnlichen Streit hatte. Offenbar ist er geneigt, der freien Gottesgabe treuer, aufrichtiger Liebe sich als eines sichern, unverlierbaren Besitzes auch vor Andern zu rühmen: und wo bei diesem Pochen auf die Gunst des Schicksals der ächte, sittliche Glaube an die Treue des geliebten Wesens sich mit einer Art Uebermuth, wo nicht geradezu Hochmuth, zu mischen beginnt, das ist nicht ganz leicht zu entscheiden. Daß es in diesem Punkte nicht vollkommen richtig steht, zeigt dann deutlich genug sein Benehmen bei dem Anhören des falschen Berichtes. Es wird Niemand bestreiten, daß Jachimo's Erzählung äußerlich vollkommen glaubwürdig erscheint und daß der geriebene Abenteurer sie mit aller leichten Gleichgültigkeit vorbringt, die man in solchen Fällen bei dem Sieger voraussetzt. Um so schlimmer steht es mit der innern Glaubwürdigkeit des Berichts. Er dürfte gewiß Verdacht erwecken, vielleicht recht dringenden, er mußte Nachforschungen aller Art vollkommen rechtfertigen. Aber dies Losbrechen einer wahren Othello-Phantasie, dies Schwelgen in den rohesten, verletzendsten

Bildern, dies raffinirte Wüthen gegen das ganze Geschlecht, vor Allem der rasche Entschluß der Rache: Alles das sind Verirrungen, allerdings der Ueberkraft und einer im Innersten edlen Natur, aber doch immer Verirrungen, bei denen es ohne Buße nicht abgehen wird. Postumus ist hier überall das Gegentheil von Imogen in der ähnlichen Lage. Sie glaubt sich verrathen, wie er. Aber sie bietet sich dem Tode, während er Tod verhängt, er wüthet, während sie resignirt. Die Probe des Schicksals findet den Mann weniger fest in seiner Bahn als das mehr concentrirte, in sich zusammen geschlossene Weib. Aber wenn hier der erregbarere Wille, die größere Kraft den Fehltritt bedingt, so macht sie auch eine Buße möglich, die dem Weibe versagt ist. Das Weib büßt durch leidende Ergebung. Der Mann sühnt die Schuld durch entschlossenes Handeln. So faßt Goethe die Frage im Faust. Aber Shakspeare in der Gestalt des Postumus geht noch einen Schritt weiter. Von tiefer Reue ergriffen, ganz wie Imogen es voraussah, noch ehe Jachimo seine Schuld bekannt hat, beschließt Postumus die großartigste Buße, welche die Phantasie ersinnen kann. Unerkannt und ungeehrt für das Vaterland sterben, ist sein erster Gedanke. Aber das Schicksal gewährt Sieg statt des Todes. Da leistet er in gelassener Selbstüberwindung das Höchste. Im Schmuck der besiegten Feinde läßt er von seinen Landsleuten sich fangen. Ihr Hohn und Spott ist ihm eine Beruhigung, die sichere Aussicht auf den Verbrechertod begrüßt er mit der Freude des Kranken beim Anblick der rettenden Arzenei:

„So, ihr urew'gen Mächte,
Nehmt ihr den Rechnungsschluß, so nehmt mein Leben,
Und reißt entzwei den Schuldbrief!"

Mit dieser Selbsterneuerung und wahrhaften Wiedergeburt des Charakters, auf dem Boden des Gewissens, der freien von kühner Willenskraft getragenen Sittlichkeit, schließt sich denn auch der Kreis der dramatischen Handlung. Jupiter selbst steigt vom Himmel herab, um dem bewährten Mann das Räthsel des Lebens zu verkünden:

„Den hemm' ich, den ich lieb'; es wird sein Lohn
Verspätet, süßer nur!" —

Die Prüfungen sind zu Ende, Schlag auf Schlag folgen Enthüllungen, Erklärungen glücklichster Art; Imogen ist am Ziel ihrer eigensten Herzenswünsche, da die Auffindung der Brüder ihr mit dem Besitz des ächt erfundenen Gatten auch den ersehnten Frieden des Privatlebens gewährt und die selige Lösung aller Mißverhältnisse findet am Schluß ihren schönsten poetischen Ausdruck in den Worten, in welchen Cymbeline die Gruppe seiner geretteten, versöhnten, wiedervereinigten Lieben so malerisch schildert:

„Es ankert Postumus auf Imogen,
Und sie wie Wetterleuchten, wirft ihr Auge
Auf ihn, die Brüder, mich, den Gatten, schießend
Auf jeglichen den Freudenblitz; in jedem spricht
Entzücken anders!" —

Ist es nun wirklich nöthig über unsere Ansicht von dem leitenden Gedanken, von der geistigen Einheit des so bunt zusammengesetzten Stückes noch viele Worte zu machen?

Es hat sich gezeigt, daß dieses Drama, wie die meisten

Shakspeare'schen Werke dieser Gattung, sich wesentlich um das Schicksal der Familie und der Ehe dreht, als des Bodens, auf welchem über Glück und Unglück des Privatlebens nun einmal die wichtigsten Entscheidungen fallen. Nicht wie im „Kaufmann von Venedig" übte die hervorragende Frauengestalt, einig mit den Verhältnissen, wie mit sich selbst, von vorn herein einen siegreichen, wohlthätigen Einfluß aus auf Verwickelungen im Bereich ihres Wirkens. Der nothgedrungene Gegensatz des verbundenen Paares gegen die Grundverhältnisse der Familie hat vielmehr ernste Leiden und Prüfungen, äußerer und innerer Art, zur unvermeidlichen Folge. Aber diese Prüfungen führen zum Segen, denn sie treffen beim Weibe auf ein natürliches, unzerstörbares Gleichmaaß, auf eine instinktive Sicherheit des gesammten Wesens, beim Mann auf einen sittlichen Willen, der mit furchtbarem Ernst die Wallungen des Bluts zurückzwingt in die von Vernunft und Gewissen vorgezeichnete Bahn. Die sittliche Anschauung aber, welche das Ganze beherrscht, läßt des Dichters rationalistische Grundanlage in ganz besonders klarer Entwickelung und Entschiedenheit auftreten. Durch alle sittlichen Conflicte zieht sich die Auffassung, daß durchaus nicht unbedingt die Form des objectiven Gesetzes über Bedeutung und Werth der Handlung entscheidet, sondern der materielle, subjective Inhalt, mit welchem der Einzelne auf eigene Verantwortung jene Form im Augenblicke des Entschlusses erfüllt. Wir haben hier gewissermaaßen die Ausführung jenes Gedankens, den Porcia ausspricht, als sie mit Nerissa nach Belmont zurückkehrt: daß nämlich Nichts ohne Rücksicht gut sei, und na-

türlich auch Nichts ohne Rücksicht schlecht. So widersteht die tugendhafte Imogen dem Gebote des Vaters, ja seinem Fluche; so beraubt der rechtschaffene Bellarius den König seiner Söhne, um sie ihm und dem Vaterlande zu retten; so täuscht der wackere Arzt die Königinn mit dem Schlaftrunk statt des verlangten und versprochenen Giftes. Guiderius kehrt sich an keine abstracte Vorschrift, als sein Verstand und sein Herz ihn treiben, sich der Unverschämtheit des Cloten zu erwehren und der treue Pisanio verdient sich durch rechtzeitigen Ungehorsam gegen den Befehl des Herrn den gerechtfertigsten Dank, wo der blinde Gehorsam unwiderbringliches Unglück hätte verrichten müssen. Die glorreiche, wenn auch gefährliche Autonomie der sittlichen Freiheit ist der Lebensodem dieses merkwürdigen Stückes, welches als gedankenreiches Gedicht nicht zu hoch geschätzt werden kann, während es als Drama die besten Arbeiten des Dichters allerdings nicht erreicht.

Anmerkung zur zwölften Vorlesung.

[1] (S. 422.) Es sprechen hiefür, außer einer Notiz in Dr. Forman's Tagebuch, entscheidende Eigenthümlichkeiten des Styles und des Verses. Auch Stimmung und Composition erinnern überall an das Wintermährchen, mithin an die späteste Zeit von Shakspeare's Schaffen.

Dreizehnte Vorlesung.

Der Sturm.

Wir haben es hier, wenn nicht mit der letzten, so doch sicher mit einer der spätesten Schöpfungen Shakspeare's zu thun. Der Sturm ist unter keinen Umständen vor 1609 geschrieben, denn er enthält deutliche Anspielungen auf den Inhalt eines in diesem Jahre erschienenen Werkes. Silvester Jourdan veröffentlichte 1609 eine Schilderung der Abenteuer, welche Sir George Sommers, in Begleitung von Sir Thomas Gates, Kapitän New-Port und Andern bei und auf den Bermuda-Inseln bestanden [1]. Die dort gegebene Schilderung dieses Archipels paßt ganz auf Prospero's Insel:

„Die Bermuda-Inseln, wie Jedermann weiß, waren nie durch irgend ein christliches oder heidnisches Volk bewohnt, sondern galten immer für ein wunderbares und verzaubertes Land, welches Nichts enthält, als Geister, Stürme und böses Wetter. Weshalb jeder Schiffer sie meidet, wie Scylla und Charybdis, oder wie sie den Teufel selbst scheuen würden."

Auch die Rettung des Admiralschiffes, während die Flotte zerstreut wird, ist aus der Seegeschichte in das Drama übergegangen. Die Bermuda's werden von Ariel einmal ausdrücklich erwähnt: ein Beweis, daß Shakspeare sie bei Abfassung des Stückes in frischer Erinnerung hatte, und eine Menge Anspielungen beweisen seine Vertrautheit mit jener Reiseliteratur, welche damals, in den Geburtsjahren der englischen Seemacht, die Gemüther seiner Landsleute lebhaft beschäftigte: So der Ausfall gegen die leichtgläubige Raritätensucht des englichen Publikums, den Trinculo bei dem Anblick Calibans macht:

„Wenn ich nur in England wäre und hätte den Fisch nur gemalt, jeder Pfingstnarr gäbe mir ein Stück Silber. Da wäre ich mit dem Ungeheuer ein gemachter Mann. Wenn sie keinen Deut geben wollen, einem armen Bettler zu helfen, so wenden sie zehn daran, einen todten Indianer zu sehen."

Aehnlich werden in Gonzalo's Rede von den Leuten, „die den Kopf im Busen haben," die Schiffermährchen verspottet, jene Wunder und Abenteuer:

„Wovon
Jetzt Jeder, der sein Schifflein läßt versichern,
Uns gute Kundschaft bringt."

Die erste Aufführung, von welcher wir wissen, fand am 1. November 1611 in Whitehall vor dem Hofe statt[2]. Der Sturm ist also zwischen 1609 und Ende 1611 geschrieben, d. h., da Shakspeare schon 1612 der Dichtkunst entsagte, ganz am Ende seiner poetischen Laufbahn. Das Drama scheint von vorn herein einen besonders starken Eindruck

auf das Publikum, wie auf die Kunstgenossen gemacht zu haben. Fletcher ahmte den Sturm nach in der Sea Voyage und in der Faithful sheperdess; später John Suckling in The Goblins und Milton in The Mask at Ludlow Castle. Nach der Restauration verarbeiteten Davenant und Dryden den Gegenstand für ein Melodram, Shadwell für eine Oper. Die neuere Kritik wetteifert in Anerkennung, ja in enthusiastischem Lob. Drake nennt den Sturm nächst Macbeth die edelste Schöpfung des Dichters. „Nie, meint er, wurden das Milde und das Wunderbare, das Pathetische und das Erhabene künstlicher und anmuthiger mit den heitern Eingebungen einer spielenden Einbildungskraft verbunden, als in diesem bezaubernd anziehenden Drama.“ — Warburton rechnet das Stück mit dem Sommernachtstraum unter die edelsten Offenbarungen jener erhabenen Einbildungskraft des Dichters, welche sich über die Grenzen der Natur erhebt, ohne die Sinnenwelt zu verlassen, welche die Natur über ihre Grenzen mit sich fortreißt.“ Die deutschen Erklärer haben diesen Urtheilen nicht nur beigestimmt, sondern durch mannigfache und tiefsinnige Deutungen die Anerkennung und Bewunderung von der poetischen Form und dem zu Tage liegenden dramatischen Inhalt des Stücks auf dessen verborgenen Ideen-Gehalt ausgedehnt. Die verzweifelte Objectivität Shakspeare's schien hier endlich einmal eine Blöße zu geben. Der Dichter schien, ganz gegen seine Gewohnheit, hie und da sein eigenes Antlitz hervorblicken zu lassen hinter den seltsamen Masken des Drama's. Um so eifriger war man bemüht, die kostbare, so selten gebotene Gelegenheit zu benutzen. Man hat aus dem „Sturm“

eine ganze Geistes- und Herzens-Geschichte Shakspeare's herausgelesen. Auch auf der deutschen Bühne hat das seltsame Geister-Drama unter Dingelstedt's Auspicien seinen Einzug gehalten, und zwar, wie wir hören, mit, wenn nicht glänzendem, so doch gutem Erfolge. Aber bei dem Allen fehlt viel daran, daß die Masse des lesenden, deutschen Publikums bereits mit voller, ungekünstelter Hingebung diese Urtheile bestätigt hätte. Im Allgemeinen begnügt man sich, einzelne schöne Stellen bewundernd anzuerkennen; jeder Shakspearefreund kennt Ferdinand und Miranda unter den idealsten, Caliban unter den seltsamsten und pikantesten Charakteren, welche der Dichter geschaffen. Ueber das Ganze aber pflegt der nicht speziell vorbereitete Leser als über ein eben so wunderliches als anziehendes Gemisch von tiefsinniger Poesie, buntem, tändelndem Maskenspuk und derben, wo nicht trivialen Späßen den Kopf zu schütteln. Einem solchen Gedichte gegenüber wird die besonnenste Untersuchung, die sorgfältigste Scheidung des unzweifelhaft thatsächlich Gegebenen und der subjectiven Vermuthung und Deutung zur doppelt gebieterischen Pflicht des Erklärers. Suchen wir vor Allem in dem Material festen Fuß zu fassen und eine klare, freie Umschau zu gewinnen, damit die tiefere Ergründung und die geistige und gemüthliche Aneignung des Stoffes uns nicht in die gefährlichen Regionen willkürlicher und phantastischer Vermuthung entführe.

Die Handlung, abgesehen von dem seltsamen Geisterspuk, muß in der Reihe der Shakspeare'schen dramatischen Fabeln durch ihre schlichte Einfachheit, durch ihre vollkommen durchsichtige und planmäßige Anlage auffallen. Schon

Drake hebt es rühmend hervor, daß die hohen poetischen Vorzüge des „Sturm" sich mit einem Plane verbinden, der in seinem Mechanismus, in Wahrung der Einheiten, völlig korrekt und klassisch ist. Die Handlung dreht sich um die Sühne eines einzigen Frevels, der Schauplatz ist eine kleine Insel und die für Exposition, Peripetie und Katastrophe erforderliche Zeit umfaßt nicht mehr, als drei Stunden.

Prospero, einst Herzog von Mailand, vernachlässigt über der Ausbildung seines Geistes die Wahrung seines Rechts und die Erfüllung seiner praktischen Pflichten. Sein mehr energischer als gewissenhafter Bruder macht sich das zu Nutze. Von dem in überirdische Weisheit vertieften Denker oder Träumer mit der Verwaltung des Landes beauftragt, erkaufte er durch unpatriotische Unterwerfung den Beistand des Königs von Neapel zu verbrecherischer Usurpation. Von den Verbündeten wird Prospero überrumpelt, entsetzt, zwar nicht geradezu ermordet (aus Rücksicht gegen das Volk), wohl aber mit seiner dreijährigen Tochter entführt und in gebrechlichem Boote der Gnade des Meeres überliefert. Ein mitleidiger Beamter des Königs von Neapel versieht ihn mit den nothwendigsten Lebensmitteln, mit Werkzeugen, und vor Allem mit den geliebten, unentbehrlichen Büchern. — Er erreicht eine wüste Insel, schwingt durch unablässige Studien sich zu unbedingter Herrschaft über mächtige Geister empor, unterwirft mit ihrer Hülfe den einzigen vorgefundenen Bewohner des Landes, den halb teuflischen, halb thierischen Caliban und lebt zwölf Jahre lang der Ausbildung seines Geistes, dem Genuß

der Natur und vor Allem der sorgfältigen Erziehung seines Töchterchens, der geliebten Miranda. Um diese Zeit beginnt das Stück. Die Feinde Prospero's, sein Bruder Antonio, jetzt Herzog von Mailand, Alonso von Neapel und dessen Bruder Sebastian, kehren zu Schiff aus Tunis zurück, von der Hochzeit Claribella's, der neapolitanischen Königstochter. Ein durch Prospero's Geister erregter Sturm schleudert ihr Schiff an die Küste der bezauberten Insel. Die vornehmen Passagiere und einige Leute von der Mannschaft springen über Bord und erreichen schwimmend die Küste. Das Schiff wird in eine sichere Bucht getrieben, wie Sir George Sommers „Sea Venture“ zwischen zwei Felsen, und alle Matrosen versinken in verzauberten Schlaf. Unterdessen geschehen wunderbare Dinge am Lande. Ferdinand, Neapels Sohn, trifft einsam umherirrend Prospero und Miranda. An den jungen Leuten vollzieht sich beim ersten Anblick das große, alte und ewig neue Naturgesetz. Prospero hat seine Freude daran, aber er beschließt durch scheinbare Strenge, Ferdinand's Neigung zu prüfen. Zum Sklaven gemacht, zu niedern Diensten gezwungen, findet der Königssohn in der herzlichen Theilnahme der Geliebten überreichlichen Trost und bald auch die erfreulichste Lösung seines Schicksals in der Verständigung mit dem Alten und im Gewinn der Geliebten. — Antonio und Sebastian benutzen indeß Alonso's und seiner Gefährten Ermüdung zu einem Mordanschlage wider den entschlummerten König. Durch Prospero's Geister gehindert, verschieben sie den Plan, weit entfernt zu bereuen. Dann aber sollen Alle die Kraft und Kunst des einsamen Weisen mächtig empfin-

den. Eine durch Geister bereitete Tafel ladet die Verschmachtenden zu reichem Genuß; doch da sie zugreifen wollen, wird ihnen die Labung entrissen, und eine scharfe Strafpredigt des von Prospero gesandten Elementargeistes läßt das längst im Stillen wirkende Gift des Schuldbewußtseins ausbrechen in herzbethörendem Wahnsinn. Unterdeß wird Prospero's ungeschlachter, tückischer Sklave Caliban von zwei verirrten Schiffsleuten gefunden: von Trinculo, dem albernen Spaßmacher, und Stephano, dem betrunkenen Kellner. Ihre Weinflasche führt das freiheitdürstende Ungeheuer zu Stephano's Füßen; ein Mordanschlag gegen den schlafenden Prospero, von Caliban ersonnen und vorgeschlagen, soll die Herrschaft der Insel dem Weisen nehmen, um sie dem rohen Säufer zu geben. Auch diese Unthat wird durch Prospero's Geister und durch die eigene Dummheit der Verschworenen mit leichter Mühe vereitelt. Dann erbarmt sich der Gerechte auch der vornehmen, reuigen Sünder. Seine feierliche Geistermusik nimmt die Last des Wahnsinns von ihren Gemüthern. Sie erkennen den todt Geglaubten. Ihre Ergebung und Reue bahnt den Weg; das hoffnungsreiche Bündniß der selig-unschuldigen Jugend heilt den Riß, der durch die niedrigen Leidenschaften der Alten entstanden, und Prospero, wieder eingesetzt in Recht und Besitz, entsagt feierlich seiner Geistergewalt, dem glänzenden Ergebniß eines, den edelsten und anstrengendsten Arbeiten gewidmeten Lebens, um fortan nur Mensch unter Menschen zu sein und in treuer Pflichterfüllung gegen Volk und Angehörige des unvermeidlichen Endes zu denken.

Dies die für ein Shakspeare'sches Drama wirklich sehr einfache Handluug. Ihr phantastisches Beiwerk, der Geisterspuk, der aus dem Bündniß des Teufels und der Hexe entsprossene Unhold, die seltsam abenteuerliche Scenerie, mußte den Zeitgenossen des Dichters ohne Frage weit poetisch-wahrer und wirksamer erscheinen, als es für uns selbst bei der besten Aufführung und bei der hingebendsten Lectüre der Fall sein kann. Was für unser Gefühl (ich will nicht sagen unsre Einsicht) zwischen sinnloser Mährchenphantasie und ziemlich frostiger Allegorie unentschieden schwankt, das schöpfte Shakspeare frisch aus der Fülle thatsächlichen, zeitgenössischen Lebens. Er hatte es nicht nöthig, wie Goethe im Faust, schlummernde, vereinzelte Keime des Geisterglaubens künstlich zusammen zu suchen und durch die Magie seiner Kunst zu beleben. Freiwillig kamen die poetischen Personificationen physischer und psychischer Gewalten, in dem hin und wieder verworrenen und maaßlos erregten, aber blühendreichen Geistes- und Gemüthsleben der Zeitgenossen ihm entgegen. Ein ganzer Olymp von neckischen, launigen, wunderlichen, aber menschlicher Kunst und Kraft nicht gewachsenen Elementargeistern stand seinen poetischen Zwecken zu Gebote. Ariel und seine Genossen waren den Londonern des 16ten und 17ten Jahrhunderts ebenso wenig fremd, als die Hexen in Macbeth und die Elfen im Sommernachtstraum.

Bekanntlich entwickelte dieser freundlichere Geisterglaube sich gleichzeitig mit der finstern Lehre der von Hexenfurcht gepeinigten rechtgläubigen Frommen. Das Jahrhundert des Faust und des Paracelsus fand auch in England keinen

Mangel an Hexenmeistern, an Geisterbeschwörern und Goldmachern. Diese „Studien" waren der unvermeidliche Rückschlag ungeahnter, überraschendster Entdeckungen und Fortschritte auf allen Gebieten des Lebens. Wie gewöhnlich lief die wachsende Begierde der wachsenden Kraft weit voraus, und die Phantasie mußte helfen, wo immer der prüfende Verstand noch auf ungelöste Probleme stieß. Es bildete sich eine reiche Literatur über die Jagd auf verborgene Schätze, auf geheimnißvolle Kräfte und dienstbare Geister. Man unterschied Zauberer höherer und niederer Ordnung: Nekromanten (Wizards), welche zum Nachtheil ihrer unsterblichen Seele sich den Geistern durch Verträge verpflichteten, und eigentliche Magier, im Besitz ganz freier Gewalt über höhere Geister. Ein berühmter Vertreter dieser ehrwürdigen Zunft, eine Art englischer Doctor Faust war Shakspeare's Zeitgenosse John Dee, der mit seinem Famulus Kelly in England und Deutschland Geister citirte, Gold machte, geheime und geheimste Wissenschaft trieb und schließlich wie die meisten seiner Berufsgenossen, in tiefer Armuth gestorben ist. Der Schauplatz ihrer Thaten war in der guten und besten Gesellschaft. Dr. Dee wurde durch die Königinn Elisabeth selbst protegirt und war eine Zeit lang Mode unter den vornehmen Damen. Kelly arbeitete in Prag für den kaiserlichen Astrologen, Rudolph II., zog sich jedoch Ungnade und Gefangenschaft zu und kam 1595 bei einem Fluchtversuche ums Leben. Prospero's ganzes Treiben, seine Ausrüstung und seine Künste führten den Zuschauern nichts Neues und Unerhörtes vor, sondern Dinge, die Viele gesehen, von denen Jedermann sprach und

an welche die große Mehrzahl in allen Ständen unbedingt glaubte. Das Kostüm jener Zauberer beschreibt Scot in seinem früher erwähnten Werke über das Hexenwesen: Eine spitze, hohe Mütze, ein Mantel mit Fuchspelz gefüttert, jener Zaubermantel, von dem Prospero zu Miranda sagt:

Leih' die Hand
Und nimm den Zaubermantel von mir. — So!
Da lieg' nun, meine Kunst!"

Dazu ein Gürtel, drei Zoll breit, mit kabbalistischen Zeichen beschrieben, Schuhe von rothbraunem Leder und der unerläßliche Zauberstab, Prospero's unwiderstehliche Waffe, mit der er Ferdinand droht:

„Steh' nicht zur Wehr!
Ich kann dich hier mit diesem Stab entwaffnen,
Daß dir das Schwert entsinkt!"

Die Hauptrolle bei allen diesen Künsten aber spielten die Bücher, ohne welche auch Prospero nach Caliban's Ueberzeugung so unwissend wäre, wie jeder andere Mensch. — Auch Ariel, Prospero's Liebling, seine rechte Hand, der Führer der ihm unterworfenen Geister, hat sein Vorbild in dem Volksglauben von Shakspeare's Epoche. Man erkennt unschwer in ihm die Fee Sibylla oder Sibylia, deren Beschwörung ein Hauptkunststück der Magier höheren Ranges war. Dem glücklichen Geisterbanner erscheint sie in Gestalt und Tracht eines reizenden Weibes, in glänzender, weißer Kleidung, herrlich geschmückt. Sie vollzieht die Befehle des Meisters, erlangt aber dafür keinerlei Gewalt oder Anrecht, weder auf seine Seele noch auf den kleinsten Theil seines Körpers.

So gehen denn Prospero's Künste und die Geister, welche ihnen gehorchen, über die Vorstellungen der Shakspeare'schen Epoche ebenso wenig hinaus, wie die Elfen im Sommernachtstraum, die Hexen im Macbeth, die Gespenster in dieser Tragödie, sowie die im Cäsar und Hamlet. Für die Masse der Zuschauer wurde das dramatische Leben des Stückes, die Glaubwürdigkeit der Handlung durchaus nicht gestört. Sie konnten Ariel's Kunststückchen mit demselben Interesse folgen, wie der Intrigue eines gewöhnlichen Lustspiels, und Calibans groteske Ungestalt war den gläubigen Lesern der damals beliebten Seeromane und Reisebeschreibungen nur eine Nummer mehr in der langen Reihe der transatlantischen Wunder. Das Parterre konnte seine naive Freude haben an der ächten Seemannssprache in der Schiffsscene, sowie an Trinculo's und Stephano's mehr heitern als zierlichen Späßen. Des edlen Prospero und seiner reizenden Tochter Schicksal mußte die aufrichtige Theilnahme der weichen Herzen erwecken, während der bald gewonnene Einblick in seine Macht und Weisheit die Hoffnung, ja die feste Erwartung eines erwünschten Ausganges rechtfertigte, und aus jener Theilnahme die tragische Aufregung entfernte. So wurden Caliban's Gemeinheiten und Nichtswürdigkeiten aus einem Gegenstand des Grauens und Ekels zu einer Veranlassung derben Spaßes und Gelächters; die an sich weit verwerflichere Gemeinheit der cultivirten Bösewichter verlor durch die von vorne herein durchblickende Ohnmacht ihres Treibens den schlimmsten Stachel, und die wunderliebliche Gestalt Miranda's und ihres Freundes, die idyllische Verkettung und die heitere Lösung ihres Schicksals gewährte

den Herzensbedürfnissen der feiner fühlenden Zuschauer volle Befriedigung. „Der Sturm“ entspricht von diesem naiven und unvermittelten Standpunkt der Betrachtung aus in hohem Maaße den Grundbedingungen des dramatischen Gedichts: Er zeigt uns natürliche, anschaulich und wahr geschilderte Menschen in einer Lage, die unsere Theilnahme weckt. Er weiß diese Theilnahme durch eine durchsichtige und naturgemäße Entwickelung der Handlung zu steigern, und er genügt ihr am Schlusse durch eine Lösung, welche sich durchaus innerhalb der durch die Charaktere und die Situation vorgeschriebenen Gefühlssphäre vollzieht. Einsamkeit und Noth werden die Lehrmeisterinnen des durch sorglose Nichtachtung der thatsächlichen Weltverhältnisse zu Schaden gekommenen Mannes, plötzlich hereinbrechendes Unglück übt auf die Herzen der Uebelthäter die bekannte, heilsame, erweckende Wirkung, und die göttliche, unschuldvolle Liebe der unverdorbenen Jugend gießt auch in die Herzen der begnadigten Schuldigen den belebenden, heilenden Hauch des Vertrauens. Prospero's und Alonso's Versöhnung gewinnt durch Miranda's und Ferdinand's Verbindung die Bürgschaft der Dauer und nimmt der Verzeihung des großmüthigen Siegers den schlimmsten Theil des einmal in der Natur der Sache liegenden bittern Beigeschmacks. Klare, gesunde Heiterkeit und Stille folgt auf den Sturm, in den Herzen der Menschen wie auf dem Meere. Und inmitten des rein menschlichen Treibens geben die heitersten und kühnsten Schöpfungen der frei waltenden Phantasie der Handlung Abwechselung und buntestes glänzendes Leben, ohne daß sie das Grundgesetz des Drama's, den Zusammenhang

der dargestellten Entwickelung mit dem sittlichen und intellectuellen Bewußtsein der Zuschauer, irgend verletzten.

Diese Erwägungen (und sie haben die Prüfung der strengsten Analyse des Stückes durchaus nicht zu fürchten), sie würden hinreichen, um den Eindruck des „Sturmes“ auf Shakspeare's Zeitgenossen vollkommen zu rechtfertigen und zu erklären. Aber schwerlich dürften sie für sich allein genügen, um den Rang zu begründen, welchen die neuere Kritik diesem Drama unter den wahrhaft unsterblichen, d. h. für alle Zukunft poetisch wirksamen Schöpfungen Shakspeare's anweist. Der Geister- und Wunderglaube der Shakspeare'schen Epoche ist für uns vollkommen so todt und vergangen, wie die Mythologie Homer's und Hesiod's. Alle poetischen und sogar „wissenschaftlichen“ Bestrebungen der Romantiker, inclusive ihres tischrückenden und psychographirenden Nachwuchses, haben darin nicht das Mindeste geändert. Hierdurch wird die Wirkung des Wunderbaren auf unsere Phantasie zwar nicht aufgehoben, aber wesentlich modificirt. Die Schöpfungen des gestaltenden Dichtergeistes, wenn sie nur bei ihrem Entstehen dem Leben angehörten, und wenn ihre Form damals ihrem Inhalte entsprach, bleiben um dieser Form willen uns anziehend und lieb, auch wenn ihr einst lebendiger und duftiger Inhalt sich längst verflüchtigt hat, wie der Wein in einer pompejanischen Urne. Aber dennoch waltet ein mächtiger Unterschied ob, zwischen dem ästhetischen Wohlgefallen des Literaturkenners an einem gut erzählten Mährchen und zwischen dem gläubigen Vertrauen, der Angst und der Theilnahme, mit welcher das Kind den Schicksalen Rothkäppchens lauscht oder mit dem klugen und glücklichen Däum-

ling die Brüder aus den Händen des Menschenfressers errettet. Die gründlichste antiquarische und ästhetische Bildung, die vollendetste Abstraction von der Empfindungs- und Denkweise der gegenwärtigen Zeit kann das mächtige Agens jener gemüthlichen Theilnahme nimmer ersetzen. Der Homerenthusiasmus eines modernen Philologen ist nicht mehr das Entzücken des griechischen Knaben und Jünglings, dem in den Versen seines Nationaldichters die Götter seines Volkes und die Heldengestalten der vaterländischen Vorzeit lebendig wurden, bis zu warmer, gegenständlicher Wirklichkeit. Einen Ersatz für jenes frische Gefühl, für den Berge-versetzenden poetischen Glauben finden spätere Geschlechter nur in ihrem schärferen Blick für den unvergänglichen, allgemein menschlichen Inhalt der poetischen Ueberlieferung, vorausgesetzt eben, daß diese wirklich einen solchen enthält. Die poetische Symbolik tritt in ihre Rechte, sobald der naive, sinnliche Glaube mit der Entfernung der Zeit und der Aenderung der Vorstellungsweise seine Kraft verliert. Schon die alexandrinischen Griechen zerbrachen sich den Kopf über die Deutung der Homerischen Mythen, und unser fortdauerndes ästhetisches Interesse an ihnen beruht auf der Treue und Wahrheit, mit welcher die ewig jungen Grundzüge unsers Geschlechtes aus den Gestalten der griechischen Götter uns ansprechen. Ein ähnliches Verhältniß tritt bei dem vorliegenden Drama ein. Unsere Theilnahme für dies kühne und zarte Phantasiegebilde des britischen Barden steigt in dem Maaße, als Lebensanschauungen von unbedingter, nie alternder Wahrheit und Gültigkeit sich unserm Blick unter der bunten, phantastischen Hülle entwirren. Der Versuch

einer symbolischen Deutung ist jedenfalls schon durch die phantastische, wunderbare Form des Dramas nahe gelegt, und eine aufmerksame Lectüre führt bald zu der Ueberzeugung, daß eine solche tiefere Auffassung des Gedichts nicht nur hier das ausgiebigste, dankbarste Material findet, sondern höchst wahrscheinlich auch dem Dichter selbst keineswegs fremd war. Dafür spricht zunächst der eigenthümliche Umstand, daß das gesammte Geistertreiben des Stückes kaum eine Situation bedingt, oder eine Wirkung herbeiführt, zu der man nicht, ohne wesentliche Veränderung der Handlung, eine ganz natürliche Ursache sich denken könnte. So läßt das Entschlummern der Mannschaft gleich nach Aufhören des Sturmes und die gleiche Erscheinung bei der umherirrenden Hofgesellschaft sich ganz ungezwungen aus dem Rückschlag der furchtbaren Aufregung erklären, während Antonio und Sebastian durch ihre Mordgedanken wach gehalten werden, ohne alle nothwendige Beihülfe von Zauberbüchern und Geistermusik. Ferdinand's Liebe und seine Unterwürfigkeit unter Prospero's scheinbar hartherzige Herrschaft wäre ohne Ariel's Kunststückchen sehr gut zu begreifen. Ja, ich habe den Eindruck nicht recht los werden können, als ob das unaufhörliche „das hast du gut gemacht, mein Ariel" die poetische Wirkung der Scene keineswegs erhöhte. Wir begreifen kaum, wozu die unvergleichliche Schönheit und unschuldige Lieblichkeit Miranda's, unterstützt durch die mächtige Aufregung der abenteuerlichen Situation, der Zauberhülfe bedarf, es wäre denn, daß die Schnelligkeit der Wirkung eine Verstärkung der natürlichen Kräfte für die Phantasie des Zuschauers wünschenswerth machte. Rechnet man

dazu die in buchstäblichem Sinne kaum zu verstehende Wirkung, welche Ariel's Erscheinen in Gestalt der Harpye auf die Schuldigen hervorbringt, die Spruchweisheit seiner strafenden Anrede an die Sünder, die tiefsinnigen Andeutungen und Betrachtungen, welche in Prospero's Reden die Entwicklung der luftigen, phantastischen Handlung so häufig durchbrechen, endlich die zahlreichen Seitenhiebe gegen die Lieblingsvorstellungen resp. Thorheiten des Zeitalters: nimmt man dies Alles zusammen, so muß der Versuch einer tiefer eingehenden und bei dem buchstäblichen Sinn nicht stehen bleibenden Deutung des Gedichts hier nicht nur verstattet, sondern geboten erscheinen. Unternehmen wir ihn mit aller Besonnenheit und Vorsicht, welche die Achtung vor dem Dichter gebietet. Eine sorgfältige Betrachtung und Zusammenstellung der für die Beurtheilung der Hauptcharaktere gegebenen Grundzüge und Winke möge für weiter gehende Schlüsse den festen Boden bereiten.

Unabweisbar wendet die Betrachtung sich in erster Linie der edlen, königlichen Gestalt des Prospero zu, als des fast alleinigen Trägers der Handlung und zu gutem Theil auch des Interesses. Durch das Schicksal auf den Thron eines schönen Landes gesetzt, reich ausgestattet mit den Gaben des Geistes und des Gemüthes, warf der edle, aber der Welt nicht kundige und ihrem Ernst nicht gewachsene Mann die Lasten des Regiments auf die Schultern seines Bruders. Die herzogliche Gewalt schien ihm ein Freibrief für unbeschränkteste Muße; seines guten Rechtes gewiß, ohne Arg, aber nur mit sich beschäftigt, vertiefte er sich in die Geheimnisse des geistigen und gemüthlichen Lebens. Zunahme seiner

Erkenntniß hob ihn in stolzer Freude hinweg über das Bewußtsein der ihn an die Außenwelt bindenden Pflicht. Er „versäumte sein zeitlich Theil, der Stille hingegeben, sein Gemüth zu bessern, bemüht mit dem, was, wär's nicht so geheim, des Volkes Schätzung überstieg.“ Aber das Volk schätzt eben nicht, was es nicht kennt. Der geheimnißvolle Weise entschwindet seinem Blick und entfremdet sich seinem Gefühl. Die Gewichte der Gewohnheit fallen schwerer und schwerer in die Wageschale der gemeinen Natur, welche zwar nicht den Geist und das Recht, wohl aber die günstige Gelegenheit für sich hat und den rücksichtslosen Willen, sie zu gebrauchen. Die edelsten Anstrengungen und Genüsse des Geistes, der heilige Dienst der Kunst und der Wissenschaft tritt, im symbolischen, poetischen Gewande der höhern, reinen Magie, zwischen die Welt des subjectiven Empfindens und Denkens und die thatsächlichen Verhältnisse und Aufgaben des Lebens.

Aber dieser Quietismus, diese Flucht vor der Wirklichkeit, findet keine Gnade vor den Augen des ebenso sittlich gesunden, als erhabenen Dichters. Wer das Leben verläßt, der wird vom Leben verlassen: diese ernste Erfahrung wird Prospero nicht erspart. Sie rüttelt ihn unsanft auf aus seinen Träumen von thatloser Weisheit und beschaulichem Glück. Der eigne Bruder verräth ihn. Die Unterthanen lassen ihn schwachmüthig im Stich. Ueberfallen, überwältigt von gewissenlosen Feinden, verliert er mit einem Schlage Ehre, Reichthum und Macht. In gebrechlichem Kahn giebt man ihn der Gnade des Meeres Preis und den Qualen des langsam tödtenden Mangels.

Die Weltmenschen verleugnen nicht ihre uralte Kampfmethode gegen den Träger des Genius. Zu feig, ihn offen zu morden, damit das Gewicht der öffentlichen Meinung sie nicht erdrücke, stoßen sie ihn hinaus in Mangel und Elend, damit die harte, elementare Nothwendigkeit das Werk der Bosheit vollende.

Da findet sich ein Freund in der Noth. Gonzalo, der Typus der hausbackenen Allerweltsbildung und der redlichen, durch glänzende Geistesgaben nicht eben in Versuchung geführten Herzensgüte, vereinigt auf seine Weise den Gehorsam gegen den ungerechten Gebieter mit den Pflichten des Menschenfreundes. Er vollzieht den Aussetzungsbefehl, aber er versorgt den Verstoßenen mit den nothwendigsten Hülfsmitteln zum Kampf für sein Leben: Er giebt ihm Speise, Wasser, Kleider, Geräthe und die Bücher, die mehr werth sind, als das verlorne Herzogthum. Ein Trost, und zwar ein unschätzbarer, bleibt dem edeln, aber unpraktischen, von der Welt gemißhandelten Weisen. Ruhe, Unabhängigkeit, verbunden mit den Mitteln zur Ausbildung seines edelsten Schatzes werden ihn reichlich entschädigen für den Verlust des äußern Glückes, für den Schimmer und die Genüsse der Macht; ja noch mehr, sie werden die Mittel gewähren, das Verlorne wieder zu gewinnen.

Gonzalo (es sei verstattet, ihm hier einen Seitenblick zu widmen), Gonzalo würde an Polonius erinnern, wenn das edle Metall seines redlichen Herzens der zersetzenden Hofluft nicht besser widerstanden hätte, als seine keineswegs brillante Intelligenz. Wenn er den Mund aufthut, glaubt man fast den spruchreichen dänischen Kammerherrn in Per-

son zu hören. Den einzigen Witz, welcher ihm glückt (und es ist am Ende auch nur das an der Heerstraße der Unterhaltung gewachsene Redeblümchen vom Ersaufen und Hängen), diese seine geistreichste und schärfste Bemerkung hetzt er während der Scene in viermaliger Wiederholung zu Tode und dann thut er sich am Schlusse noch einmal mit der trefflichen Nutzanwendung Etwas zu Gute. Als er den König seinen Herrn nach dem Schiffbruch in tiefer Bekümmerniß sieht, setzt er seinem Herzen ein weit schöneres Denkmal, als seinem Geschmack und seinem Verstande, da er seine Buchweisheit auskramt, jene sentimal-communistischen Träumereien von dem goldenen Zeitalter. Shakspeare berührt hier ein Lieblingsthema seiner reformatorischen und überall neue Bahnen öffnenden Epoche. Neben den Staatsmännern und Reformatoren des sechszehnten Jahrhunderts nehmen die poetisch-schwärmenden Menschenfreunde sich ähnlich aus, wie die Magier und Alchymisten neben den Entdekkern, Mathematikern und Naturforschern. Der „Sonnenstaat“ des Campanella und die „Utopie“ des Thomas Morus bringen bekanntlich fast die ganze Masse der socialistischen und communistischen Phantasieen zu Tage, auf welche die Bußprediger unserer, dem „Materialismus verfallenen Zeit“, der Gegenwart ein Erfinder-Patent so gern zusprechen möchten. Shakspeare hat eine Stelle Montaignes vor Augen, wenn er den ehrlichen, neapolitanischen Philanthropen sagen läßt:

„Ich wirkte im gemeinen Wesen Alles
Durch's Gegentheil; denn keine Art von Handel
Erlaubt' ich, keinen Namen eines Amts,

Gelehrtheit sollte man nicht kennen; Reichthum,
Dienst, Armuth, gäb's nicht. Von Vertrag und Erbschaft,
Verzäunung, Landmark, Feld- und Weinbau Nichts.
Auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Oel, Metall,
Kein Handwerk, alle Männer müßig, alle;
Die Weiber auch; doch völlig schuldlos,
Kein Regiment." —

Dann die bekannten poetischen Gemeinplätze:

„In der gemeinsamen Natur sollt' Alles
Frucht bringen ohne Müh' und Schweiß. Verrath, Betrug,
Schwert, Speer, Geschütz, Nothwendigkeit der Waffen
Gäb's nicht bei mir 2c."

Hier sind denn auch die Sarkasmen der kalten Verstandesmenschen vollkommen am Orte, namentlich Antonio's in den Kern dieser Phantasieen treffende Entgegnung:

„Und doch wollte er König sein!
Das Ende seines gemeinen
Wesens vergißt den Anfang."

sowie des König Alonso vornehm abweisendes Urtheil:

„Ich bitt' dich, schweig! Du sprichst von Nichts zu mir."

So weit scheinen die Elemente zum Polonius bei einander. Aber sobald wir näher zusehen, fehlt doch noch ein hauptsächliches Ingrediens der dort so unangenehm berührenden Mischung. Gonzalo sinkt trotz aller Schwatzhaftigkeit nicht zum alten Gecken herab. Davor bewahrt ihn die solide Grundlage seines Charakters, sein ehrenfestes Pflichtgefühl, dem seine erbitterten Gegner das beste Zeugniß ausstellen, als sie ihn allein neben dem Könige für den Mordstahl bezeichnen. „Die alte Waare, der Meister Klug" bleibt respectabel, trotz seiner albernen Politik und seiner

abgedroschenen Witze, denn er gehört eben nicht zu den „Andern", zu dem Troß der Dutzend-Höflinge, „die Eingebung" annehmen, „wie Milch die Katze schleckt." Wir dürfen an diesem Zuge nicht vorüber gehen, ohne dem geistreichsten, oft fast bis zum Uebermuth genialen Dichter für diese Respectirung der schlichten Redlichkeit unsern Dank zu sagen.

Prospero seinerseits, nun ganz der Natur und seiner Kunst zurückgegeben, erstarkt sichtlich zu herrlichster Geistesreife und schöpferischer gebietender Kraft. Es bildet „sein Talent sich in der Stille," aber diese „Stille" läßt seinen Charakter nicht zurück bleiben, denn sie ist keine Stille der Ruhe und des mühelosen Genusses. Jetzt, auf die eigenen Hülfsmittel angewiesen, gewinnt sein Geist die Kraft, die Außenwelt zu beherrschen. Aus gelehrten Träumen und quietistischer Betrachtung dringt er vor zunächst zur Beherrschung der Natur, zur Durchdringung und Ausbeutung ihrer Geheimnisse. Nicht länger findet sie Anwendung auf ihn, die Klage Faust's:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen,
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen Nichts bewegen!"

Und nicht nur die reinen Geister der Elemente, die lebendige, schaffende Kraft der Natur unterwirft er dem Machtgebot seines Geistes. Er wagt sich an die schwierigere und undankbarere Aufgabe, menschliche Entartung und Rohheit zu zähmen. Es ist Caliban, der nicht übertroffene Urtypus

thierischer unfläthiger Gemeinheit und Bosheit, dessen Erziehung er unternimmt.

Ueber die Bedeutung dieses seltsamen Wesens sind die Erklärer kaum jemals zweifelhaft gewesen. Die poetische Symbolik liegt hier so auf der Hand, daß diese Rolle allein ein genügender Grund wäre, das Drama aus diesem Gesichtspunkt einer Untersuchung zu unterziehen. Schon der Name des Unholds, wie Gervinus und Andere bemerkt haben, ist nichts, als ein Anagramm von Cannibal und deutet auf jene tiefste Stufe thierischer Entartung hin, in welcher ganze Völkerschaften den europäischen Entdeckern damals mit dem vollen Reiz der Neuheit entgegen traten. Seine ganze Durchführung ist ein fortlaufender Protest gegen jene Rousseau'schen Phantasieen von der Trefflichkeit der Unkultur, welche auch in Gonzalo's Ausruf über die von Prospero vorgespiegelten, vermeintlichen Urbewohner der Insel deutlich genug anklingen:

„Meldet' ich
Dies nun in Neapel, würden sie mir's glauben?
Sagt' ich, daß Insulaner hier zu sehn,
Die, ungeheur' gestaltet, dennoch, seht,
Von sanftern, mildern Sitten sind, als unter
Dem menschlichen Geschlecht ihr Viele,
Ja, kaum Einen finden werdet!"

Sohn einer Hexe und eines Teufels, halb menschlicher Gestalt, halb ein ungeheuerlich phantastischer Einfall der schaffenden Natur, bewährt Caliban in ungewöhnlichem Grade die vielfach anerkannte und bewunderte Kunst des Dichters, selbst das willkürlich Erfundene durch die strenge Consequenz

und die innere Wahrheit seiner Erscheinung mit der frischen Farbe der Wirklichkeit zu umgeben. Den gänzlich Rohen und Hülflosen hatte Prospero gefunden, gepflegt und erzogen. Er gab ihm „Wasser und Beeren“, er lehrte ihn die Sprache, entwickelte in ihm die Anfänge menschlicher Einsicht, lehrte „das groß' und kleine Himmelslicht ihn kennen“, zog ihn heran zu seinem milde und vertrauensvoll behandelten Diener. Aber die Natur erweist sich hier stärker, als alle Kunst. Die Erziehung kann nur die Keime ausbilden, welche sie vorfindet. Der Mensch ist für den klar sehenden und durch und durch wahrhaftigen Dichter keineswegs das unbeschriebene Blatt, welches moderne Erziehungskünstler auf Kathedern, Kanzeln und Thronen aus ihm machen möchten. Nur Caliban's Intelligenz öffnet sich dem Einfluß des Meisters. Sein Herz bleibt öde und todt. Er benutzt die kaum erlernte Sprache, seinem Wohlthäter zu fluchen; das erste Exercitium seiner Denkkraft ist ein Räsonnement, durch welches er die Pflicht der Dankbarkeit sich vom Halse schafft gegen „den Tyrannen, der seine Insel ihm raubte.“ Seine erste freie That ist ein nichtswürdiger Angriff auf Prospero's bestes Besitzthum. Er bleibt der lügnerische Sklav', „der Schläge fühlt, nicht Güte,“ in dem die strengste Zucht wol Furcht erzeugt, aber zur Besserung auch nicht einmal den Ansatz. Um ihn und die Massen, die er repräsentirt, in ihrer charakteristischen Scheußlichkeit zu zeigen, macht der Dichter uns zu Zeugen seiner Bemühungen um „Freiheit und Recht!“ Er führt ihn mit einem betrunkenen Kellner zusammen, der sich zu Prospero wenigstens so verhält, wie Caliban zu einem halbwegs ge-

sitteten Durchschnittsmenschen. Schon Stephano's Rohheit muthet ihn an; nun aber verdankt er ihm gar einen sinnlichen Genuß, den er bis dahin nicht kannte, und auf der Stelle concentrirt sein Haß gegen den rechtmäßigen Herrn sich in hündisches Kriechen vor dem neuen Gebieter, den er zum Protector „seiner Freiheit" erwählt. Er leckt dem Säufer die Füße, damit er ihm helfe den Weisen zu morden, das ist die kurze, schlagende Form, in welche Shakspeare seinen tief innerlichen Abscheu vor revolutionären Pöbelgelüsten hier zusammendrängt. Es ist, als hätten wir die Quintessenz, die Parole aller Pöbelscenen der Historien vor uns, von Jack Cade bis auf die „römischen Bürger" im „Cäsar" wenn Caliban halb betrunken zur Feier der glücklichen Revolution das Liedchen anstimmt:

„Ban, Ban, Ca — Caliban,
Hat zum Herrn einen andern Mann:
Schaff' einen neuen Diener dir an.
Freiheit! Heisa! Freiheit! Freiheit!"

Eine Menge feiner, ebenso wahr als unerbittlich in dieses Bild gezeichneter Nebenzüge geben ihm nun vollends das Leben und die Gegenständlichkeit eines ebenso individuellen als typischen Charakters. So die erste Bitte, welche er an den neu gewonnenen Herrn richtet: „Sieh, wie Trinculo mich zum Besten hat! Bitte, beiß ihn todt!" Und dann, als Stephano den „Mitunterthanen" geschlagen: „Schlag' ihn nur tüchtig! Nach 'nem kleinen Weilchen schlag' ich ihn auch!" Die kleine Geschichte wiederholt sich alle Tage, bei den Caliban's in der Gosse, wie bei denen m parketirten Salon. Ebenso trefflich, wie hier die hün-

dische Schadenfreude gegenüber den Standesgenossen hat der Dichter den bewährten Volks-Instinkt für den Muth, in den Augen der Menge die einzige Herrscher-Tugend, getroffen. „Ich weiß, du hast Herz, doch dies Ding hat keins," so begrüßt Caliban mit sicherm Takt seinen Stephano, dem schwächlichen Spaßmacher gegenüber. — Die mit dem Firniß der Bildung dünn überstrichenen europäischen Pöbelnaturen spielen dem geistig- und körperlich mißgestalteten Wilden gegenüber bis dahin eine Art von überlegner Rolle; sie entfalten beinahe die Majestät und den Heldenmuth eines unter verwunderten Südsee-Insulanern einherstolzirenden Matrosen. Aber man würde irren, glaubte man, daß diese Art von Gemeinheit in den Augen des Dichters mehr Gnade finde, als die des fremdländischen Barbaren, daß die Bestialität ihm in weißer Haut erträglicher scheine, als in brauner oder rother. Zur Beschämung der blos äußerlichen Halbkultur muß Caliban zu guter Letzt noch einen Triumph der Intelligenz feiern über die großmächtigen Europäer, die er als Götter begrüßte. Vergeblich sucht er im entscheidenden Augenblick sie vom Stehlen des buntfarbigen Trödels abzuhalten, den Prospero seinen ihm gar genau bekannten Gegnern als Lockspeise zeigt. Von dem Unthier müssen der Kellner und der Spaßmacher die scharfe aber wahre Bemerkung hören: er fürchte, sie würden noch in Affen oder Baumgänse verwandelt werden, „mit entsetzlich kleinen Stirnen", und seine Schlußbetrachtung darüber: „welch' ein Esel er gewesen, den Säufer für einen Gott zu halten," sie könnte für die

Geschichte mancher europäischen Kolonie unter den Wilden gar füglich als Motto dienen.

Schon im Umgange mit Caliban hat Prospero nun gezeigt, daß die bittere Erfahrung ihm nicht fruchtlos gewesen, daß sein gutes wohlwollendes Herz die Nothwendigkeit der Strenge und Festigkeit gar wohl begriffen hat, und daß sein Metall genugsam gehärtet ist, um sie zu geeigneter Zeit in Anwendung zu bringen. Auch seine Geister gehorchen mehr dem mächtigen Herrn, als sie gelernt haben den guten zu lieben. Selbst Ariel, der luftige, schöne, ebenso mächtige, als liebliche Elfe, gehorcht nicht der Bitte des Meisters, sondern seinem ernsten, unnahbaren Willen. Und diese Entschlossenheit Prospero's, mit der alten Herzensgüte und der neu gewonnenen Weisheit vereint, führt am Ende die Lösung aller Wirren herbei. Vor Allem hat er jetzt gelernt, auf den richtigen Zeitpunkt zu merken und ihn entschlossen zu nützen:

„Mir zeigt die Kunde
Der Zukunft an, es hänge mein Zenith
An einem günst'gen Stern: versäum' ich's jetzt,
Und buhl' um dessen Einfluß nicht, so richtet
Mein Glück sich nie mehr auf."

Mit diesen Worten eröffnet er seine Maaßregeln gegen die alten Beleidiger, welche das Schicksal an seiner Insel vorüber führt. Ein Sturm, durch seine Geister erregt, bringt sie in seine Gewalt. Aber weit entfernt, sich rächen zu wollen, geht er vielmehr daran, jene zur Besinnung zu bringen, wo möglich zu bessern und ohne irgend Jemandes

vermeidliche Kränkung sich in den Wiederbesitz seines Rechtes zu setzen. Und dazu gehört in diesem Falle keine ganz gewöhnliche Selbstbeherrschung. Zwar Alonso, der König von Neapel, geht über den Durchschnittsgrad der im Getriebe der Welt-Interessen einmal gewöhnlichen Selbstsucht nicht hinaus. Aber Antonio und Sebastian sind so ein paar freche Schurken, als je deren die Geduld der rechtschaffenen Leute auf die Probe setzten. Schon ihr übermüthiger Kavalierton gegen die Untergebenen auf dem Schiff nimmt gegen sie ein. Gonzalo und dem von Reue über das Vergangene sichtlich beunruhigten Könige gegenüber sind sie fühllose, hartherzige Spötter und noch dazu ohne Witz. Sebastian namentlich läßt sich einen der charakteristischsten Züge gemeiner Seelen entschlüpfen, da er dem unglücklichen, ohnehin zu Mißmuth geneigten Bruder mit Vorwürfen zusetzt, über die unzweckmäßige Verheirathung seiner Tochter, welche die ganze unglückliche Seefahrt verschuldet. Er verdient in vollstem Maaße Gonzalo's Zurechtweisung:

„Mein Prinz Sebastian,
Der Wahrheit, die ihr sagt, fehlt etwas Milde
Und die gelegene Zeit; ihr reibt den Schaden,
Statt Pflaster aufzulegen."

Ganz im Gegensatz gegen Alonso sieht Antonio in den theils furchtbaren, theils seltsamen Naturscenen, die er eben erlebt, keine Anregung zum Insichgehen und Nachdenken, sondern nur eine Gelegenheit zu neuen Verbrechen. Die Scene, in welcher er die Genossen zur Ermordung des Bruders verlockt, ist fast eine zweite Auflage des Gesprächs der Lady Macbeth mit ihrem Gemahl, nur mit dem Unterschiede, daß

Sebastian kein tragischer Held ist, sondern ein ziemlich hausbackener Schuft. Antonio's Glaubensbekenntniß macht ihn fast zu einer Art von Caliban mit parfümirten Handschuhen und Ritter-Sporen, zu dem ganz stumpfen, gemeinen Genußmenschen, der für den feinern Beobachter nur doppelt widerlich ist unter dem Firniß weltmännischer Bildung. Er weiß nicht, wo das Gewissen sitzt. Er fühlt die Gottheit nicht im Busen:

„Zehn Gewissen,
Die zwischen mir und Mailand stehn, sie möchten
Gefroren sein und aufthau'n, eh' sie mir
Beschwerlich fielen!"

Und nicht bessere Ueberlegung, sondern Ariel's Dazwischenkunft, resp. das Erwachen der Schläfer, hindert die That und läßt das Drama nicht zur Tragödie werden. Ueber diese Feinde nun trägt Prospero einen nicht blos physischen, sondern auch einen gründlichen moralischen Sieg davon durch einen Vorgang, der ohne symbolische Deutung kaum einen Sinn giebt. Eine reich gedeckte Tafel erhebt sich auf sein Geheiß vor den erschöpften Männern. Begierig denken sie sich zu erfrischen. Da wirft Ariel als Harpye die Speisen hinunter. Das Gefühl der Hülflosigkeit ergreift die Entsetzten und bitter Getäuschten.

„Ich und meine Brüder
Sind Diener des Geschicks"

ruft der Geist ihnen zu und die Tafel verschwindet. Da erwacht unter dem Druck der getäuschten Hoffnung, in dem Bewußtsein der Ohnmacht und in der Furcht vor bitterer

Noth das im Sonnenschein des Glücks sanft entschlummerte Gewissen. Das bange Vorgefühl des Unglücks bringt die verwilderten Gemüther zu sich selbst. Prachtvoll malt die Wirkung sich in Alonso's Ausruf:

„Mir schien, die Wellen riefen es mir zu,
Die Winde sangen mir es, und der Donner,
Die tiefe, grause Orgelpfeife sprach
Den Namen Prospero; sie rollte meinen Frevel!“

Und ganz deutlich bezeichnet Gonzalo den durchaus symbolischen Sinn des ganzen Vorganges in den Worten:

„Sie alle drei verzweifeln. Ihre große Schuld,
Wie Gift, das lang' nachher erst wirken soll,
Beginnt sie jetzt zu nagen.“

Prospero aber ist es nicht um ihre Verzweiflung zu thun, sondern um ihre Reue und Besserung und die dadurch bedingte Versöhnung. Inmitten der erhabensten Anstrengungen und Erfolge eines genialen, zauberkräftigen Geisteslebens hat er die Frische der Empfindung, die Jugend des Herzens sich bewahrt, ohne welche weder die Thaten, noch das Glück der glänzendsten Laufbahn uns mit den Entbehrungen und Enttäuschungen des vorschreitenden Lebens auszusöhnen im Stande sind. Und er konnte dies; denn indem das Schicksal ihm Alles nahm, ließ es ihm das Kleinod seiner Seele, das Wesen, welches bestimmt war, die Verbindung herzustellen zwischen den hohen Abstractionen seines geistigen Schaffens und zwischen den Interessen der bunten realen Welt.

Miranda, denn natürlich ist von ihr die Rede, war ein Kind von drei Jahren, als Antonio's Verrath sie mit

dem Vater in die Einöde stieß. Schon damals war sie ein „Cherub, der den Vater erhielt. Wenn ihn der Muth verließ, gab ihr Lächeln ihm neue Lebenshoffnung zurück." Seitdem ist sie in zwölf Jahren eines einsamen, aber naturgemäßen und gesunden Lebens unter des Vaters sorgfältigster Leitung zum Ideal der frischen, knospenden Jungfräulichkeit herangeblüht. Ihr gegenüber ist Prospero nicht der erhabene Zauberer, sondern der schlichte, warm fühlende Mensch. „Sie nimmt den Zaubermantel von ihm," sobald er sich anschickt, ihr sein Herz zu öffnen. In stiller Genügsamkeit, ächt kindlich des Augenblicks froh und unbekümmert um Vergangenheit und Zukunft hat sie nie danach getrachtet, jene traumhaften Erinnerungen ihrer frühern, glänzenden Tage durch die begehrliche Phantasie zu beleben. Mehrmals hatte der Vater im Beginn bedeutsamer Gespräche abgebrochen, sie vergebenem Forschen überlassend. Aber das ließ sie stets unbekümmert:

„Mehr zu wissen
Gerieth ihr niemals in den Sinn."

Bei des Vaters Erzählung ist nicht bedauernde Sehnsucht nach dem auch für sie verloren gegangenen Weltglück, sondern tiefes Mitleid mit jenem ihre deutlich sich offenbarende Empfindung.

„O wie das Herz mir blutet, wenn ich denke,
Wie viel Beschwer' ich damals euch gemacht,
Wovon ich Nichts mehr weiß!"

So entgegnet sie ihm, und die ganze Unbefangenheit ihres Sinnes, die Gesundheit und ruhige Gelassenheit ihrer warm

empfindenden aber durchaus nicht reizbaren Natur spiegelt sich in der Frage:

„Welch böser Streich, daß wir von dannen mußten!
Wie? oder war's zum Glücke?"

Wo des Vaters Gewalt in ihrer furchtbaren Größe sich offenbart, tritt sie mit ächt weiblicher Herzensgüte als Fürbitterinn zwischen ihn und die vermeintlichen Opfer seines Zornes. Sie leidet mit den Schiffbrüchigen während des Sturmes und ist nicht ruhig, bis der Vater sie versichert, daß jene gerettet sind. Nach allem, was wir von ihr sehen und hören, ist es augenscheinlich, daß der Dichter den Preis ihrer Schönheit und Trefflichkeit im Munde des Vaters als die schlichte Anerkennung der Wahrheit hinstellt, daß in der That ein Ideal weiblicher Trefflichkeit ihm hier vorschwebte, noch unberührt von den störenden und verbildenden Einflüssen des Lebens, gleich weit entfernt von unerzogner Roheit und Einfalt und eitler, verkünstelter Ueberkultur.

Diese frische, unberührte Jungfräulichkeit, noch ganz umhüllt von dem poetischen Duft der ersten träumenden Jugendahnung, in Julia's Alter, bringt der Dichter in Berührung mit der gleich gesunden und erfreulichen Erscheinung Ferdinand's, des königlichen Jünglings, und schließt so die Kette, welche den elektrischen Funken rein menschlichen Lebens und Empfindens aus dem Heiligthum idealen Geistesstrebens und strahlender Herzensreinheit hinüber leitet in die verdorbene und ersterbende Existenz der Sklaven des Besitzes und des Genusses. Das nun sich entwickelnde Liebesidyll ist der Bedeutung und Mannigfaltigkeit der Motive

nach vielleicht das am idealsten angelegte, welches Shakspeare gezeichnet hat. Es deutet alle Stimmungen an, welche eine naturgemäße Entwickelung der „großen Passion" zu erzeugen pflegt, von dem Entzücken und Staunen des ersten Erblickens, durch feste, hingebende Treue in der Prüfung hindurch, bis zu den seligen Entzückungen des ruhigen Besitzes, wie nur die fleckenlose Herzensreinheit sie kennt. So haben denn auch die Erklärer im Preise dieser Scenen vielfach gewetteifert. Da aber in Sachen der Ueberzeugung und des Gefühls Autoritäten nicht gelten dürfen, so muß ich auf alle Gefahr hin zu der Ketzerei mich bekennen, daß ich hier die Ausführung, auf die denn doch das Meiste ankommt, für zurückgeblieben erachte hinter den allerdings idealen und vortrefflichen Intentionen des Dichters. Schon Miranda's mehrfach wiederholte sehr altkluge und hausmütterliche Bemerkungen über Familien- und Verwandtschafts-Verhältnisse geben ihrem reinen, jungfräulichen Bilde einen unangenehm contrastirenden Zug. Man muß sich mit Gewalt des Gedankens erwehren, daß die Beobachtung Caliban's sie am Ende doch klüger gemacht habe, als es gerade nothwendig wäre für den poetischen Reiz ihrer Erscheinung. Ihre Liebeserklärung an Ferdinand gipfelt in den berühmten Worten:

„Fort, blöde Schlauheit!
Führ' du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld!
Ich bin eu'r Weib, wenn ihr mich haben wollt,
Sonst bin ich eure Magd."

Das sind ganz treffliche wahre Gedanken. Aber man sollte glauben, die Bemerkung über die schlichte, heil'ge Unschuld würde im Munde des reflectirenden Beobachters sich besser

ausnehmen, als in dem des vierzehnjährigen, liebenden Mädchens! Auch Ferdinand's Prüfung durch das höchstens einstündige Holztragen ist zu sichtlich Allegorie, um bei dem nicht wegzuleugnenden Kontrast zwischen der sichtbaren Handlung und ihrer Bedeutung der poetischen Wirkung nicht nachtheilig zu werden. Nicht besser steht es mit der nach dem Verlöbniß den Liebenden auferlegten Prüfung. Der Dichter macht hier die gewichtige Wahrheit geltend, daß der Naturtrieb nur da zum Segen wirkt, wo er dem Gesetz des Geistes, der Sitte sich fügt. Aber was in der langen epischen Perspective von Huon's und Rezia's Versuchungen und Abenteuern mit der ganzen Macht der Wahrheit auf uns wirkt, wird hier durch die Kürze der Zeit zu einem bloßen Symbol und wirkt weitaus nicht mit der Macht der concreten Erscheinung. Wir können es den Unschuld-Mustern, Ferdinand und Miranda, unmöglich so hoch anrechnen, daß ihre Sittsamkeit unmittelbar nach der Verlobung und nach des Vaters nicht sonderlich zartem Gebot eine Partie Schach über vorhält. Ich kann das Gefühl nicht los werden, als stehe hier der Gedankenreichthum des vom Genuß des Lebens zur Betrachtung vorgedrungenen (oder herabgestiegenen?) Dichters, der in ähnlichen Scenen seiner frühern Werke so hinreißenden, ächt dramatischen Wirkung schon etwas im Wege. Dagegen kommt diese Tiefe und Fülle des zu durchsichtigster Reinheit geläuterten Gedankenstromes zu vollster ergreifendster Geltung in allen jenen Schluß-Scenen, deren Mittelpunkt Prospero's gebietende Persönlichkeit bildet. Da die Lösung aller Wirren, die Versöhnung des Herzens mit dem harten und wunderlichen Welt-

lauf sich fast schon vollzogen, im seligsten Anschauen des Glücks seiner Kinder, ergreift den gereiften Denker mit verdoppelter Gewalt das schwermüthige Bewußtsein der Vergänglichkeit aller irdischen Dinge. Dem selig schwärmenden, von paradiesischem Glück träumenden Ferdinand antwortet er mit der merkwürdigen Betrachtung:

„Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur Theil hat, untergeh'n;
Und wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind von solchem Stoff
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf!" —

Dann vollzieht er mit vollstem Bewußtsein die durch das ganze Stück vorbereitete Versöhnung mit seinen Feinden und mit dem realen Leben. Einsamkeit, Umgang mit der Natur und tiefes Eindringen in die Geheimnisse des Geistes haben die Kraft des ursprünglich unpraktischen Idealisten bis zu sicherer Beherrschung seiner selbst und der Verhältnisse gesteigert. Sie haben ihn sogar Menschenkenntniß gelehrt, aber sein Herz nicht vertrocknet! Gleich weit von schwachmüthigem Nachgeben und von unedler Rachsucht leitet er die Versöhnung mit den Feinden ein durch das schöne Wort:

„Obgleich ihr Frevel tief in's Herz mir drang,
Doch nehm' ich gegen meine Wuth Partei
Mit meinem edlern Sinn; der Tugend Uebung
Ist höher, als die Rache. Da sie reuig sind,
Erstreckt sich meines Anschlags einz'ger Zweck
Kein Stirnerunzeln weiter!"

So wird das Recht hergestellt, das Glück der hoffnungsreichen Jugend und Unschuld, soweit Menschen das vermögen, dauernd begründet. Und dann wendet die Seele des gewaltigen Mannes von den Kämpfen und Siegen des erhabensten Geisterlebens sich zur Einkehr in das süße, allein Ruhe und Frieden gewährende Stillleben des Herzens, dieser Heimath, von der die Jugend zu den Aufregungen und Gefahren des Lebens hinaus zieht, um sie im besten Fall einst wieder zu erreichen, mit gebrochener Kraft, aber mit den Ehrenzeichen des getreuen, siegreichen Kampfes. Prospero schwört seine Zaubergewalt ab, und begräbt klaftertief seinen Stab in die Erde, um fortan als einfacher Mensch mit den Menschen zu leben. Der letzte Dienst, den er von seinen Geistern verlangt, ist das heilige Lied, durch welches sie Friede und Versöhnung ausgießen in die zerrissenen Herzen der reuigen Feinde!

Und hier scheint es denn gerechtfertigt und nothwendig, jener vielfach ausgesprochenen, wenn nicht historisch, so doch gewiß psychologisch und poetisch wahren Annahme zu gedenken, welche in Prospero's königlich priesterlicher Gestalt die Züge des sonst überall hinter seinen Schöpfungen bescheiden zurücktretenden Dichters erblickt. Es ist ein schöner Gedanke, Shakspeare sich vorzustellen, gesättigt von Ruhm und Erfolgen, aber auch aufgeklärt über deren geringe Bedeutung für den Kern menschlichen Daseins, für die Zufriedenheit und die Ruhe des Herzens, ohne Verbitterung, enttäuscht über die Illusionen der Jugend, ausgesöhnt mit den feindlichen Lebensgewalten, deren düstere Schatten nicht zu verkennen sind in so manchem Werke seiner spätern Zeit,

(man denke an Lear! an Timon!), nicht ohne Narben aber unbesiegt heimkehrend aus dem schweren, rühmlichen Kampfe, um den Rest seiner Tage fortan in ernster, gelassener Selbstschau der Vorbereitung auf das unvermeidliche Schicksal der Sterblichen zu widmen. Man kann der Versuchung kaum widerstehen, Prospero's wehmüthig tiefsinnigen Epilog in diesem Sinne zu deuten, selbst auf die Gefahr hin, die Einläge eines Schauspielers hier für Shakspeare's Wort zu nehmen.

Die Ungewißheit der chronologischen Bestimmungen nöthigt bei dergleichen nur zu verlockenden Ausführungen zu äußerster Vorsicht; im vorliegenden Falle ist es so gut als gewiß, daß Shakspeare nach dem „Sturm" noch das „Wintermährchen" verfaßte. Aber würdig des Dichters wäre ein solcher Schwanengesang in jeder Beziehung: so sehr entspricht die hohe, dieses Drama durchwehende Gesinnung dem Gesammteindruck seiner Erscheinung, so wie der erhabenen Bedeutung der durch ihn vertretenen Kunst für Veredlung des Herzens, für Klärung und Beruhigung der Leidenschaft, für die gedeihliche Lösung der das Leben der Sterblichen verwirrenden Räthsel.

Anmerkungen zur dreizehnten Vorlesung.

---

[1] (S. 450.) A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Devils, by Sir Thomas Gates, Sir George Sommers and Captayne Newport.

[2] (S. 451.) Nach Cunningham's in den Schriften der Shakspeare-Gesellschaft veröffentlichter Entdeckung. Die schon früher bekannte Aufführung aus dem Jahre 1613, bei der Hochzeit der Prinzessinn Elisabeth mit dem Kurfürsten von der Pfalz, war also eine Wiederholung.

Vierzehnte Vorlesung.

Das Wintermährchen.

Es ist mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß hier mit Shakspeare's letztem Drama seine letzte poetische Leistung vor uns liegt. „Das Wintermährchen" wurde durch den Master of the Revels Sir George Buck im Jahre 1611 zur Aufführung verstattet. Die erste Aufführung bei Hofe fand 1613 statt und 1614 war das Stück dem Publicum noch in frischem Gedächtniß, wie aus Ben Jonson's tadelnder Anspielung in Bartholemew Fair sattsam erhellt. Der älteste bekannte Druck ist der der Folio von 1623, und auf die allerletzte Periode des Shakspeare'schen Schaffens deutet auch die künstlich verschränkte Versbildung hin, so wie die weit gehenden, hie und da wol übertriebenen Freiheiten der dramatischen Technik. Das Wintermährchen ist dabei an Form und Inhalt den vollendetern Erzeugnissen dieser Zeit und dieser Gattung, dem „Cymbeline" und dem „Sturm" schwerlich ebenbürtig zu achten. Wohl vereinigt es alle Eigenthümlichkeiten der Dramen, namentlich des Cymbeline: Weite Anlage, einen massenhaften, an das Epos

erinnernden Stoff, mannigfaltigste Mischung des Hochtragischen, des Idyllisch-Sentimentalen und des Komischen, wunderbare Verkettung der Verhältnisse, symbolisches Eingreifen einer höhern Welt in das Getriebe der dramatischen Handlung, heitern Ausgang hochtragischer Verwickelungen und verschlungenster Intriguen. Aber diese Elemente sind keinesweges gleichmäßig künstlerisch bewältigt. Scenen von erster Schönheit, mit dem unverkennbaren, ächten Stempel des Shakspeare'schen Genius bezeichnet, wechseln mit ziemlich flüchtigen Skizzen, und hie und da ist es selbst der sichtlichen Bemühung des Dichters nicht ganz gelungen, durch an sich treffliche und seiner tiefsinnigen Art durchaus würdige Aenderungen die Härten der ihm überlieferten Fabel ganz zu beseitigen.

Shakspeare benutzte diesmal einen Greene'schen Roman: Dorastus and Fawnia, auch unter dem Titel: Pandosto, or the triumph of time, eine phantastische Dichtung, halb Ritter- halb Schäfer-Geschichte, etwa in der Art der Rosalynd des Lodge, welche, wie oben bemerkt, dem Lustspiel „Wie es Euch gefällt" zum Grunde liegt. Bei Greene besucht Egisthus von Sicilien seinen Jugendfreund Pandosto von Böhmen. Eine plötzlich aufflammende Eifersucht entzündet den Wirth bis zu Mordgedanken gegen den eng befreundeten Gast, eben als dieser, von Bellaria, Pandosto's Gemahlinn, in dessen Auftrage dringend gebeten, sich zu längerem Bleiben entschließt. Egisthus entflieht und Pandosto wüthet nun um so grimmiger gegen die Königinn. Deren neu geborene Tochter wird auf's Meer ausgesetzt, sie selbst schmachvoll vor Gericht gestellt. Selbst das freisprechende,

ihre Unschuld ausdrücklich verkündende Orakel Apollo's vermag den harten Sinn des Eifersüchtigen nicht zu erschüttern. Erst da der plötzliche Tod seines einzigen Söhnchens einen Theil der Weissagung schrecklich erfüllt, kehrt ihm die Besinnung zurück: zu spät für die Rettung der Gattinn, welche in jähem Tode dem Schrecken und Kummer erliegt. — Unterdessen haben Wind und Wellen die ausgesetzte „Faunia" wohlbehalten an die sicilische Küste entführt. Sie wird von rechtlichen Schäfern gefunden und erzogen, die bei ihr gefundenen Erkennungszeichen aber sorgfältig aufbewahrt. Mit Faunia's, der herangeblühten Jungfrau, Liebe und Schicksalen beschäftigt sich dann der Haupttheil des Romans. Wir erfahren, daß Dorastus, des Egisthus einziger Sohn, in sprödem Uebermuth der Liebe den Krieg erklärt, insonderheit da sie in Gestalt einer ihm vom Vater bestimmten dänischen Prinzessinn seine Freiheit bedroht. Wie Hippolyt sucht er im rüstigen Waidwerk sein Ergötzen. Da führt ihn der rächende Amor auf einer Falkenjagd der ihm vom Schicksal bestimmten Faunia entgegen. Es beginnt eine phantastische, schäferlich-romantische Liebesgeschichte. Ehe noch sein Vater die Sache entdeckt hat, geht der Prinz mit seiner Schäferinn heimlich zu Schiffe, und auch den alten Schäfer bringt sein Diener Kapnio an Bord, als jener im Begriff ist, die für Faunia's Herkunft zeugenden Kleinode dem Könige zu übergeben. Ein Sturm führt nun das Schiff nach Böhmen. Pandosto, dem Zuge seines Herzens zu der verloren geglaubten und nun unerkannt vor ihm stehenden Tochter gehorchend, fällt in leidenschaftliche Liebe zu Faunia, und als das Geheimniß ihrer Abkunft

dann an den Tag kommt, nimmt er sich in Verzweiflung das Leben.

Shakspeare fand also hier den Stoff eines düstern Trauerspiels mit dem einer romantisch-phantastischen Liebesgeschichte nicht sowohl künstlerisch verschmolzen als oberflächlich und mechanisch verbunden. Die Geschichte Pandosto's und Bellaria's bot ihm die Grundzüge eines Gemäldes der Eifersucht und ihrer zerstörenden Folgen, dessen Schrecken von den furchtbaren Scenen des Othello kaum überboten werden. Wenn der Greene'sche Roman dem Leser den peinlichen und erschütternden Anblick einer kunstgerechten moralischen Vergiftung erspart, wie sie Jago durchführt, um die biedere, treuherzige Natur des Mohren in ihr Gegentheil zu verwandeln, wenn er durch Dazwischenkunft des „Schicksals" dem eifersüchtigen Pandosto den schon beschlossenen Mord der Gattinn erspart, so bestraft dafür die Aussetzung des Kindes sich in furchtbarster, hochtragischer Weise, und der Selbstmord des Vaters bildet am Schlusse ein entsetzliches Gegenstück zu der Vereinigung der Tochter mit ihrem Geliebten. Wohl erinnert es an eine Lieblingswendung Shakspeare'scher Lebensbetrachtung, wenn endlich die heranblühende Jugend sich zu neuem, schuldlosem Leben über den Gräbern die Hände reicht, unter welchen die Opfer des Irrthums und der Leidenschaft ruhen. Aber das Drama strömt aus einer milderern und heiterern Stimmung; es hat keinen Raum für den Frevel, welcher nur mit dem Untergange des Thäters gesühnt werden kann, weil er thatsächlich die natürliche Ordnung der Dinge unterbrach und eine neue, verderbliche Verkettung von Ursachen- und Wir-

kungen entstehen ließ. In „Maaß für Maaß“ durfte Claudio nicht wirklich sterben, Isabella nicht entehrt werden, wie die Novelle es vorschrieb. Der Mordplan im „Sturm“ mußte an Prospero's Wunderkraft ohnmächtig scheitern, ohne auch nur den Gedanken an eine ernste Gefahr zu erregen. In „Cymbeline“ hätte die heroische Reue und Buße des Posthumus den alten „Fluch der bösen That“ nicht gewandt, wenn Pisanio nicht da war und die Ausführung des verhängnißvollen Entschlusses zu hindern wußte. In ähnlichem Sinne sind die Veränderungen gedacht, durch welche Shakspeare die tragische Fabel seines letzten Stückes mit den Gesetzen des Drama's in Uebereinstimmung zu bringen bemüht war. Er ließ vor Allem seine Hermione, die Bellaria des Romans, nicht wirklich sterben. Eine todtenähnliche Ohnmacht wirft sie bei der Nachricht von dem plötzlichen Tode ihres Söhnchens darnieder, und durch Mittel, über welche der Dichter sich nicht weiter verbreitet, gelingt es der treuen Freundinn Paulina, den König beim Begräbniß zu täuschen und die tief Betrauerte sechzehn Jahre lang zu verbergen, bis die nach der Verheißung des Orakels wiedergefundene Tochter auch die beiden, längst ausgesöhnten Gatten wieder vereinigt. Damit fiel denn natürlich auch die unerfreulichste Wendung des Romans fort: die Liebe des Königs zu seiner Tochter und sein Selbstmord nach der Wiedererkennung. An Stelle jener verderblichen Leidenschaft tritt hier ein schöner Zug tiefer und reiner Sympathie und die endliche Lösung aller Räthsel wird durch einen vollen Akkord des Entzückens begrüßt. Shakspeare's eigenster Art entsprechend ist ferner das sichtliche

Bemühen, die überlieferte Fabel mit dem Grundgesetz des Drama's thunlichst in Uebereinstimmung zu bringen, indem er mehrfach überlegte Handlung an die Stelle des Zufalls, die Logik der Thatsachen an die Stelle des willkürlich eingreifenden Schicksals setzt. So wird Perdita, die Faunia des Romans, nicht durch die Wellen in führerlosem Nachen an die Küste von Böhmen getrieben. Der mit ihrer Aussetzung beauftragte Antigonus bringt sie absichtlich dorthin, denn er glaubt halb und halb an die Untreue der Königinn und will, daß das Schicksal des Kindes sich in dem Lande des muthmaaßlichen Vaters vollende. Es ist hiebei freilich nicht zu verschweigen, daß die Handlung des Drama's gerade bei dieser Abänderung auf der einen Seite an innerer Nothwendigkeit verliert, was sie auf der andern gewinnt. Wir finden es gewiß in der Ordnung, daß Antigonus die Rolle des Windes und der Wellen bei der Gestaltung von Perdita's Schicksal übernimmt. Aber können wir darum die Frage nach der dramatischen Berechtigung jenes Bären ablehnen, welcher den zu wortgetreuen Ritter unmittelbar nach der Aussetzung zerreißt, oder die nach der sittlichen und logischen Bedeutung des Sturmes, der sodann alle Zeugen und Mithelfer der That vernichtet? Man wird der Kritik immerhin zugeben müssen, daß Shakspeare hier die Scylla nicht ganz wohlbehalten vermied, indem er die Charybdis umschiffte. Antigonus mußte bei der Aussetzung Perdita's selbstständig handeln, damit nicht lediglich das dem Menschen nicht Rede stehende Schicksal die beiden Haupttheile des Drama's verknüpfte: aber eben so nothwendig war es, daß der ganze Vorgang tiefes Geheimniß

für den König blieb, denn sonst hätten dessen Nachforschungen nach seiner Bekehrung mit der ganzen Romantik des vierten und fünften Aktes sicher ein kurzes Ende gemacht. So mußten denn der Bär und der Sturm herbei und das Drama deckte sein Deficit mit einem nicht ganz unbedenklichen Anlehen bei der Legende. Weit würdiger Shakspeare's war der Gedanke, den Tod des Prinzen etwas weniger mährchenhaft zu machen durch die Bemerkung:

„Sein hoher Sinn (zu hoch so zarter Jugend)
Zerbrach sein Herz vor Schmerz, daß thöricht roh
Der Vater ehrlos macht die holde Mutter."

Und in demselben Sinne tritt im zweiten Theile des alten Camillo's Rath und Bestreben statt des vom Schicksal gesendeten Sturmes ein, der die Prinzessinn des Romans mit ihrem getreuen, prinzlichen Schäfer der Heimath zuführen muß. Bleibt auch nach gebührender Anrechnung dieser wesentlichen Besserungen im „Wintermährchen" noch genug des Wunderlichen zurück, so kann auf der andern Seite nur die Oberflächlichkeit es verkennen, wie Vieles und Treffliches der Dichter geleistet hat, um durch die Ausführung des Einzelnen, so wie durch die Färbung und Haltung des Ganzen, durch Sprache und Charakteristik den Mängeln des von Greene übernommenen Grundrisses zu Hülfe zu kommen. — Man hat bereits sehr richtig darauf hingewiesen, wie wenig die gerade hier in's Ungeheuerliche gehende Gleichgültigkeit gegen Geographie und Chronologie zu einem Urtheile über die Kenntnisse des Dichters berechtigt und, die Fabel einmal zugegeben, dem Stücke zum Nachtheil gereicht. Dreimal wird die mährchenhafte Unglaublichkeit der Hand-

lung nachdrücklich in Erinnerung gebracht. „Diese Neuigkeit, die man als wirklich bekräftigt, sieht einem alten Mährchen so ähnlich, daß ihre Wahrhaftigkeit sehr verdächtig erscheint.“ So leitet der Erzähler die Geschichte von Perdita's Wiederfindung ein. Dieser absichtlich betonte mährchen- und traumhafte Ton des Stückes ist offenbar darauf berechnet, die Anforderungen an strenge dramatische Folgerichtigkeit von vorne herein herabzustimmen und er wird nicht wenig durch die völlige Ungebundenheit verstärkt, mit welcher Shakspeare sich hier über alle Schranken der Zeit und des Raumes hinweg setzt. Das „Wintermährchen“ geht in dieser Beziehung bekanntlich weiter, als irgend ein anderes Shakspeare'sches Stück. Mit culturhistorischen Aeußerlichkeiten nehmen es, wie wir wissen, selbst die der antiken Geschichte entnommenen Dramen nicht ganz genau. Hamlet, Lear, Cymbeline übertragen die Sitten des sechzehnten Jahrhunderts auf das Sagen-Zeitalter der nordischen Völker. „Wie es Euch gefällt“ macht die voraussetzungslose, poetische Zeit des Schäfer-Romans den Sinnen anschaulich, indem es den Ardenner-Wald mit Löwen, Riesenschlangen und Palmen ausstattet. Ganz in demselben Sinne führt uns der Dichter des Wintermährchens an die böhmische Küste, läßt er aus der Insel Delphi Orakel kommen, während Julio Romano als Verfertiger von Hermionen's Statue genannt wird, die böhmischen Hirten sich an englischen Pfingstspielen ergötzen und Autolycus ihnen die Ballade zum Besten giebt „von des Wucherers Frau, die mit zwanzig Geldsäcken nieder kam, oder vom Fisch, der sich sehen ließ Mittwoch, den achtzigsten April, vierzig-

tausend Klafter über dem Wasser und dabei die Ballade sang gegen die harten Herzen der Mädchen." Den mythologischen Apparat, Orakel und Träume, hat das „Wintermährchen" ebenso, wie das idyllische Intermezzo mit „Cymbeline" gemein; es wird sich aber zeigen, daß derselbe hier wie dort das selbstständige innere Leben der Handlung mehr symbolisirt, als daß er selbstständig bestimmend in die Entwickelung eingriffe. Die Hauptsache endlich für die dramatische Belebung des ungefügigen Stoffes leistete natürlich Shakspeare's bewährte Meisterschaft in Sprache, Charakteristik und Führung der Handlung. Sie läßt auch hier die Mühe der nähern Betrachtung nicht unbelohnt und erklärt zur Genüge die höchst günstigen Erfolge, deren sich das „Wintermährchen" zu verschiedenen Zeiten auf der englischen Bühne erfreut hat. — Der Styl des Stückes ist, wenn nicht leicht und blühend, so doch überall bedeutend, energisch, zuweilen von höchster pathetischer Kraft. In Versen und Prosa der Hofleute, namentlich in der letztern, ist jener Anflug von euphuistischem Schwulst nicht zu verkennen, der die Sprache dieser Kreise bei Shakspeare stets von der Rede gewöhnlicher Menschenkinder unterscheidet. Ein Musterstückchen der Gattung ist u. a. der Bericht des dritten Edelmanns über die Wiedererkennungs-Scene im zweiten Auftritt des fünften Aktes: „Einer der rührendsten Züge von allen, und der auch nach meinen Augen angelte (das Wasser bekam er, aber nicht den Fisch) war, wie bei der Erzählung von der Königinn Tode, mit der Art, wie sie unterlag (wundervoll erzählt und vom König betrauert) wie da starres Hinhören seine Tochter durchbohrte: bis, von einem Zeichen

des Schmerzes zum andern, sie endlich, mit einem Ach! möchte ich doch sagen, Thränen blutete; denn, das weiß ich gewiß, mein Herz weinte Blut. Wer am meisten Stein war, veränderte jetzt die Farbe; einige taumelten ohnmächtig, alle waren tief betrübt: hätte die ganze Welt dies anschauen können, der Jammer hätte alle Völker ergriffen." Nicht viel einfacher und natürlicher sind die Komplimente, mit welchen in der Eingangsscene Camillo und Archidamus sich gegenseitig bewirthen. Es sind das eben die durch die Zeitsitte vorgeschriebenen Formen des feinen Umgangstones, deren Humor den Sprechenden selbst nicht entgeht. So nennt Camillo den jungen Prinzen ein herrliches Kind, ein Heilmittel für den Unterthan, eine Erfrischung alter Herzen; „die, welche auf Krücken gingen, ehe er geboren ward, wünschen noch zu leben, um ihn als Mann zu sehen." — „Würden sie denn sonst gern sterben?" erwiedert ganz trocken Archidamus; und Camillo: „Ja, wenn sie keinen andern Vorwand hätten, sich ein längeres Leben zu wünschen!" Alle diese Tanzmeister- und Fechter-Kunststücke der Conversation haben aber sofort ein Ende, sobald die Scene einen pathetischen Anlauf nimmt. Die Leidenschaft redet auch in dieser letzten Arbeit des alternden Dichters noch in voller, ergreifender Kraft die Sprache der Natur und der Wahrheit. Ganz besonders ist die Rolle Paulina's reich an trefflichen Proben leidenschaftlicher Beredtsamkeit, und die Gerichtsscene wetteifert an Schwung und Gedankenreichthum mit mancher berühmten Stelle der Trauerspiele. Die Anordnung der Handlung überwindet, namentlich in den Schlußscenen, mit ungemeiner Gewandtheit die in dem romanhaften Stoffe

liegenden Schwierigkeiten. Mit weiser Oekonomie wird die Wiedererkennung Perdita's nur durch Augenzeugen geschildert, damit die Theilnahme sich für die überwältigende Wirkung des letzten Auftritts nicht abschwäche: für jene unvergleichlich dramatische Scene, da die vermeintliche Bildsäule Hermione's sich vor den Augen des Leontes belebt und zu der wehmüthigen Erinnerung an die so lange Betrauerte der Jubel des Wiederfindens, das Gefühl des Friedens und der Aussöhnung in den schönsten Gegensatz tritt. — Mit nicht geringem Erfolge endlich war Shakspeare auch in diesem seltsamen, dramatisirten „Mährchen" bemüht, durch Wahrheit und Schärfe der Charakteristik für die irrationalen Elemente der äußern Vorgänge zu entschädigen. Die abenteuerlich-seltsamen Ereignisse, denen wir beiwohnen, werden annehmbar und erregen unsere Theilnahme, denn sie tragen sich unter und an Personen zu, die uns als lebend und wahr ansprechen, deren Empfindungen wir, wenn nicht theilen, so doch verstehen, so daß die aus dem Roman übernommene Schicksals-Maschinerie sich zu einer heitern Symbolik natürlicher Vorgänge vergeistigt.

Dieser wichtigen Aufgabe leistet zunächst die moralische Färbung treffliche Dienste, in welcher uns die Umgebung des sicilischen Königspaares, der Schauplatz der tragischen Handlung gezeigt wird.

Eine Charakteristik Shakspeare's wird es nicht übersehen dürfen, wie wenig dieser Hof-Schauspieler und Theaterdichter zu den Bewunderern höfischer Sitte und Bildung gehörte. Wer Shakspeare's bittere und zahlreiche Ausfälle gegen plebejischen, anmaaßenden Unverstand gegen seine

Schilderungen vornehmer Verschrobenheit abwägen wollte, der würde ohne Mühe finden, daß die befiederten und Bisam duftenden Kavaliere bei des Dichters bekannter Abneigung gegen schweißige Mützen, schmierige Hände und übeln Athem nicht das Geringste gewinnen. Shakspeare verfolgt sie auf jedem Terrain und zu jeder Zeit, er benutzt sie als niedere, mittlere und hohe Jagd, er geht ihnen mit den Vögelbolzen des Witzes zu Leibe, wie mit den unentrinnbaren Pfeilen mitleidloser Satire und mit dem scharfen Schwerte sittlicher Entrüstung. Von den gelehrten Pedanten des navarresischen Hofes, von dem Hofmanne, den Probstein daran erkennt, daß er politisch gegen seinen Freund war, geschmeidig gegen seinen Feind, und daß er drei Schneider zu Grunde richtete — bis hinab zu den Schmeichlern Richard's III. und zu der plumpen Bosheit Cloten's hat Shakspeare keine moralische Krankheitserscheinung dieser Sphäre verschont. Es wetteifern in dieser Richtung Lustspiele, Tragödien und Dramen. „Verlorne Liebesmüh'n“, „Wie es Euch gefällt“, „König Johann“, „Heinrich VI.“, „Richard III.“, „Hamlet“ und „Lear“, „Cymbeline“ und „der Sturm“ zeigen gleichmäßig, wie wenig die Auserwählten des Glücks bei dem der Herzen kundigen Dichter vor den Stiefkindern der Gesellschaft voraus haben, wie er in der That überall der Tugend ihre eigenen Züge und der Schmach ihr eigenes Bild zeigt, unbestechlich und wahr wie seine Meisterinn, die Natur. Gegen alle diese Schilderungen der von der Macht und vom Glücke bevorzugten Kreise bildet nun das „Wintermährchen“ einen nicht zu verkennenden Gegensatz. Nicht, daß dem Hofleben, welches uns

hier gezeigt wird, die dunkeln Schlagschatten fehlten. Der Mordanschlag gegen Polyxenes, den vertrauten Jugendfreund und den Gast, der Prozeß Hermione's sind nicht geeignet, die höchsten Lebenskreise als ein Paradies des Glücks und der Tugend zu zeigen: aber es ist wohl zu beachten, daß alle diese Ungeheuerlichkeiten in der moralischen Krankheit einer einzigen, freilich der höchsten, Person ihren Ursprung haben. Es fehlt durchaus die bei solchen Nachtstücken aus der höchsten Gesellschaft sonst unvermeidliche Zugabe der Schmeichler und Heuchler, der giftigen Ohrenbläser, der Glücksjäger, welche nur auf die Gelegenheit lauern, um die bösen Gedanken des Gebieters zu Thaten zu machen. Leontes findet keinen Meuchelmörder für den Mann, gegen den seine Eifersucht ihn zur Wuth stachelt, keinen Ankläger, keinen falschen Zeugen gegen die verstoßene Gemahlinn. Camillo entflieht lieber mit Preisgebung seines Vermögens, als daß er die Gunst des Herrschers mit dem Frieden seines Gewissens erkaufte; unter den Höflingen mag auch nicht Einer als Ankläger oder Zeuge gegen die Königinn auftreten. Alle mahnen zur Besonnenheit, zu ruhiger Ueberlegung, ohne durch das Wüthen des Herrschers sich merklich einschüchtern zu lassen. Bei der Anfrage an das Orakel geht es durchaus aufrichtig und ehrlich zu; es fällt den Abgesandten nicht ein, den Dolmetschern des Gottes etwa einen Wink im Sinne ihres Herrn zu geben. Als Antigonus in die Aussetzung des Kindes willigt, hat er, ganz abgesehen von der eigenen, dringenden Lebensgefahr, keine andere Wahl, als das hülflose Wesen vor seinen Augen durch den König ermordet

zu sehen oder es einem ungewissen Schicksale preiszugeben. Freilich wird durch diese Erwägung jene sonderbare poetische Gerechtigkeit um so bedenklicher, die ihn, unmittelbar nach Erfüllung des erzwungenen Eides, durch den Schicksals-Bären zerreißen läßt. Die allerglänzendste Ausnahme von dem Wesen der vornehmen Welt, wie es etwa Bellarius im „Cymbeline" beschreibt, macht Paulina, des Antigonus heldenmüthiges, ebenso braves als heftiges Weib. Antigonus zeichnet ihre Art kurz und treffend in den Worten:

„Wenn sie den Zaum so nimmt, lass' ich sie laufen,
Doch stolpert sie niemals."

Ihr Auftreten für die gemißhandelte Monarchinn ist heftig, bis zur Unschönheit, aber im höchsten Grade ehrenhaft und entschlossen. Man merkt es ihr an, daß sie gewohnt ist, im häuslichen Rathe ihr Wort darein zu reden, daß sie in der Person Hermione's gewissermaaßen Ehre und Recht ihres in seiner glänzendsten Vertreterinn gekränkten Geschlechts vertheidigt. Wir stimmen ihr aus vollem Herzen bei, so lange sie, wenn auch noch so leidenschaftlich und ausfahrend, für das Leben der Königstochter kämpft. Erst als die falsche Nachricht von Hermione's Tode ankommt steigern sich ihre Vorwürfe und Flüche für einen Augenblick zur grausamen, fast an Schadenfreude erinnernden Härte. Aber ein Wort des in's Herz getroffenen Königs reicht hin, ihrer durchaus braven und tüchtigen Natur wieder die Herrschaft zu geben.

„Wo man nicht helfen kann,
Soll man auch jammern nicht; nein, nicht betrübt euch
Um mein Gered', ich bitte; lieber laßt

Mich strafen, weil ich euch an das erinnert,
Was ihr vergessen solltet!"

Dies ihre treuherzige und ehrliche Abbitte; sie kommt aus gutem, aber durchaus nicht aus schwachem, von Gefühlsregungen beherrschtem Herzen. Sechzehn Jahre lang sieht Paulina den Kummer des trauernden Fürsten mit an, ohne daß ein schwacher Augenblick ihr das Geheimniß von Hermionen's Leben entlockt. Erst als das Schicksal sich erfüllt hat, als „das Verlorene wieder gefunden ist", bricht sie das Schweigen, vielleicht weil sie erst jetzt sich überzeugt hat, daß Leontes für alle Zukunft geheilt ist, daß die Wiedervereinigung des königlichen Paares zu dauerndem Glücke gereichen wird. So wird die Führung der Handlung im entscheidenden Augenblicke in treue und muthige Hand gelegt. Die tragische Leidenschaft des Leontes steht isolirt, ohne Anreiz, ohne Nahrung von Außen, und das ganze Ensemble läßt auch in der schlimmsten Verwickelung die Furcht vor einer tragischen Lösung nicht recht aufkommen. In demselben Sinne hat der Dichter mit weiser Besonnenheit die Charaktere der andern Hauptpersonen angelegt und entwickelt. Man darf sich nur bei Hermione an Desdemona, bei Leontes an Othello erinnern, um das deutlich herauszufühlen.

Situation und Charakterschilderung erscheinen in diesen Auftritten auf den ersten Blick fast wie eine Reminiscenz aus dem „Mohren von Venedig". Wir sehen die Eifersucht, wie ein hitziges Fieber, sich in einem gesunden Organismus vor unsern Augen entwickeln, die Einzelnheiten des furchtbaren Krankheitsprocesses drängen sich mit greller

Deutlichkeit an unser Auge heran. Leontes wie Othello schwelgt in den Höllenschmerzen, welche seine kranke Phantasie sich bereitet, er verliert Urtheil und Besinnung noch schneller, als der afrikanische, halbwilde Krieger. Wie Othello ist er unfähig, sich zu verstellen, bebt er im Augenblicke der Wuth vor keinem Mittel zurück: und doch hat der Dichter seinen Charakter nicht tragisch angelegt und er hat es verstanden, diese Intention, mit der das Drama fiel und stand, den aufmerksamen Beobachter von Anfang an durchfühlen zu lassen. Schon die Einleitung der ganzen Verwickelung trägt Viel dazu bei. Leontes, wie wir oben bemerkten, hat keinen Jago neben sich, der ihm das Gift tropfenweise eingiebt, der sorgfältig beobachtend seine Krankheit verfolgt, um die Heilung unmöglich zu machen. Er hat nicht einmal die Entschuldigung des Postumus, als dieser durch die prahlerische Lüge des Jachimo sich täuschen ließ. Ebensowenig werden Lebensalter, Mißtrauen in sich selbst oder äußere Verhältnisse ihm zu Versuchern. In der Blüthe der Jugend („vor drei und zwanzig Jahren war er so alt, wie jetzt sein Junge, im grünen Kinderröckchen, in der Scheide fest sein Dolch"), im Besitz unbestrittener Herrschaft, von Jedermann geehrt und geliebt, hat er am allerwenigsten Grund, an der Mutter seines ihm noch dazu sprechend ähnlichen Prinzen zu zweifeln. Nicht wie Desdemona dem Mohren hat Hermione sich ihm angetragen: sie ließ ihn zwei Monate lang auf ihr Jawort warten, dann aber wurde sie sein, nach wohlüberlegtem Entschlusse, und seitdem haben alle guten und schützenden Gewalten des Lebens sich die Hand gegeben, um diesen Bund zu segnen und zu

beglücken. Hermione's Charakter zumal scheint zu Allem eher geeignet, als der Eifersucht Nahrung zu geben. Gleichmäßige Fassung, Selbstbeherrschung, hohes Selbstbewußtsein durch Anmuth und Güte gemildert strahlen aus ihrer ganzen Erscheinung. Wie Desdemona's Leidenschaftlichkeit und Unbesonnenheit ihr fremd ist, so hat sie auch Nichts von ihrer Schwäche.

„Weint nicht, gute Kinder,
Es ist kein Grund; hört ihr, daß eure Herrinn
Verdient den Kerker, dann laßt Thränen strömen,
Wär' ich auch frei. Der Kampf, in den ich gehe,
Dient mir zum ewigen Heil."

Das ist ihre Entgegnung auf die unerhörte, empörende Anklage; und Beschimpfungen, Drohungen, Mißhandlung schlimmster Art vermögen an dieser Haltung nicht das Geringste zu ändern. Es ist als sähen wir Imogen, im Augenblicke, da ihr Pisanio das verhängnißvolle Geständniß macht. Und gegen dieses Weib braust Leontes in tödtlicher Eifersucht auf, weil sie, seinem Auftrage gehorchend, den Gast mit Erfolg zu längerm Verweilen genöthigt. In jedem Zuge zeigt er die gegen sich selbst wüthende Rechthaberei eines an vorschnelles Urtheilen gewöhnten, von Jugend an durch Widerspruch nicht zur Besinnung gebrachten Schooßkindes des Glücks. Sein Rasen ist weit unliebenswürdiger und widerwärtiger als das des Mohren, aber es ist nicht so schrecklich, denn es fehlt ihm der Stachel des tiefen Seelenschmerzes, den wir bei Othello mit Muße beobachten konnten, wie er vor unsern Augen in die Seele des arglosen Helden sich senkte. Schon der Lärm, das maaß-

lose Ungestüm, mit welchem die Eifersucht sich hier äußert, müssen Zweifel an ihrer Tiefe und Dauer erwecken. Gewiß nicht ohne Absicht läßt der Dichter die Ausfälle des Wüthenden mehrmals bis zu burleskem Schimpfen sich steigern. So, wenn er gegen Paulina heraus fährt:

„Die Belferinn von frechem Maul, den Mann
Hat sie geprügelt, und hetzt mich nunmehr!"

Solche Wellen treibt ein Lufthauch nur auf seichtem Gewässer empor und Leontes beurtheilt sich selbst und seine Umgebung garnicht unrichtig, wenn er später entgegnet:

„Wär' ich Tyrann,
Wo wär' ihr Leben? Nimmer spräch' sie das,
Wenn sie mich dafür hielte!"

Es bedarf nur einer starken, entgegengesetzten Erregung, um diese Erhitzung in das andere Extrem umschlagen zu lassen und die aus dem entzündeten Blute aufgestiegenen Phantome verschwinden zu machen. Die plötzliche Nachricht vom Tode des Prinzen thut diesen Dienst. Eine scheinbare, tragische Katastrophe bringt die Handlung augenblicklich zum Stillstand, um sie dann, nach einem kühnen, vielleicht überkühnen Sprunge über die Kluft der Zeit, inmitten eines andern Geschlechtes der heitern Lösung entgegen zu führen.

So beginnt der zweite Theil des Gedichtes. Eine frische, anmuthige Natur umgiebt uns, ein frohes Bild des Glückes und des Gedeihens. Wie der fern grollende Donner eines abziehenden Gewitters mischt sich die Erinnerung an die öde, verrufene „Küste von Böhmen", an des Antigonus verhängnißvollen Tod, an den Untergang seines

Schiffes in die Bilder ländlichen Glückes, schlichter Einfalt, Treue und Kraft, welche die Schäferscenen des vierten Aktes erfüllen. Von Adoption der sentimental-phantastischen Pastoral-Grillen seiner Zeitgenossen ist Shakspeare hier eben so fern, als da er über diesen Geschmack in „Wie es Euch gefällt" durch die Gestalten des Corinnus und der Phöbe seine Meinung sagte. Die Schäfer des „Wintermährchens" sind durchaus weder Poeten noch schöne, schmachtende Seelen. Bei ihren Festen spielen derbe Puddings, ein gutes Ale und ein herzhafter Tanz eine größere Rolle, als verliebte Sonette. Die Frau vom Hause bedient die Gäste, singt ihren Vers, tanzt ihren Reihen: ihr Antlitz Feuer, durch Arbeit und das womit sie, Allen zutrinkend, es löscht." Wenn die Burschen gerade keine Dirnen zur Hand haben, so liegen ihnen die Wollpreise mehr im Sinne, als Zephyre, Nachtigallen und Rosen, und von dem Treiben ihrer Flegeljahre entwirft der Alte bei seinem ersten Auftreten ein durchaus nicht Jean Paul'sches Gemälde. (Akt 3, Sc. 3). Auch mit einer guten Dosis einer mehr lächerlichen als rührenden Einfalt mochte Shakspeare diese böhmischen Arkadier nicht verschonen. Sie finden Alle ihren Meister an Autolycus, dem lustigen unverzagten Sohne Mercurs, der sich herab läßt, sie durch seine Balladen zu bilden und um ihre Festtagsbörsen zu erleichtern, nachdem er in wechselvoller Laufbahn ein Affenführer gewesen, ein Gerichtsknecht und Scherge, das Puppenspiel vom verlorenen Sohn tragirt, eines Kesselflickers Weib geheirathet und sich als Spitzbube gesetzt hat: beiläufig ein Typus, um welchen das „Wintermährchen" die lange Reihe Shakspeare'scher

schelmischer Clowns zu guter Letzt noch bereicherte. Alle diese derben und lächerlichen Züge der hier vorgeführten idyllischen Welt werden aber aufgewogen durch die gesunde Bravheit und Ehrlichkeit, welche den einfachen Landleuten aus den Augen strahlt, trefflich vorbereitend auf Perdita's wahrhaft herrliche und anmuthsvolle Erscheinung. Die Königstochter ist von dem alten Schäfer als eigenes Kind erzogen. Aus einfachem, uneigennützigem Mitleid nahm er das arme, hülflose Ding im Walde auf, aber es wird für Perdita kein Schade gewesen sein, daß die von Antigonus ihr mitgegebene Ausstattung die gute That auf der Stelle belohnte. So ward sie für ihre Pflegeeltern eine Quelle des behaglichen Wohlstandes und gedieh in der Einfachheit und Natürlichkeit ländlichen Stilllebens, ohne den Druck der Armuth und Dienstbarkeit kennen zu lernen. In vollster Jugendblüthe führt sie der Dichter uns entgegen, von dem Prinzen, dessen Herz sie gewann, als Königinn des ländlichen Festes herrlich geschmückt, bescheiden und muthig, heiter und anmuthig gelassen, eine der erfreulichsten und harmonischsten Gestalten, welche seine Dramen beleben, ebenbürtig sich anschließend an Porcia, Isabella, Imogen und Miranda. Mit allen Lieblings- und Herzenskindern der Shakspeare'schen Muse theilt sie den Familienzug der innern Wahrhaftigkeit, des Widerwillens gegen alles erkünstelte Wesen. Nicht einmal in den Blumen ihres Gartens mag sie der Natur Gewalt gethan wissen.

„Wenn das Jahr nun altert, —
Noch vor des Sommers Tod und der Geburt
Des frost'gen Winters, — dann blüh'n uns am schönsten

Blutnelken und die streif'gen Liebesstöckel,
Bastarde der Natur will man sie nennen:
Die trägt nicht unser Bauergarten, Senker
Von ihnen hab' ich nie gesucht."

Auf diese vom Dichter augenscheinlich nicht ohne Absicht eingeschobene Bemerkung empfängt Perdita von Polyxenes eine ganz treffliche Belehrung über die „von der Natur erschaffene Kunst, welche nicht zu verwechseln ist mit jener Afterkunst, die die Natur bestreitet.

„Du siehst, mein holdes Kind, wie wir vermählen
Den edlern Sproß dem allerwild'sten Stamm;
Befruchten so die Rinde schlechtrer Art
Durch Knospen edler Frucht. Dies ist 'ne Kunst,
Die die Natur verbessert, — mind'stens ändert:
Doch diese Kunst ist selbst Natur."

Perdita giebt das Alles zu, aber die Herzensmeinung, welche ihr jene erste Bemerkung entlockte, spricht sie nur noch entschiedener aus, indem sie hinzufügt:

„Den Spaten steck' ich
Nicht in die Erd', ein einz'ges Reis zu pflanzen:
So wenig als, wär' ich geschminkt, ich wünschte,
Daß dieser Jüngling mich drum lobt' und deshalb
Nur mich zur Braut begehrt'."

Dabei ist Perdita, ohne es zu wissen und zu wollen, ein auserwähltes Lieblingskind jener ächten, die Natur verschönernden und veredelnden Kunst; als sie aus dem Munde des Königs deren theoretisches Lob vernimmt, ist ihr die Praxis längst geläufig. Ihr ganzes Auftreten, die Art, wie sie sich giebt gegen Hoch und Gering, gegen den Schäfer, der sie erzog, gegen die ländlichen Nachbarn wie gegen den

Geliebten und gegen des Königs eigne Person: sie ist durchaus getragen von dem ächten weiblichen Takt, von roher, formloser Natürlichkeit eben so fern als von gefallsüchtiger Unwahrheit. Den ungewohnten, glänzenden Festschmuck trägt sie, wie ihre tägliche Kleidung. Wenn sie als Königinn des Festes auch ein wenig blöder sich zeigt, als der alte Schäfer es wünschte, so hat sie doch für Jeden ein unbefangenes, freundliches Wort, und die Ansprache des Königs findet sie nicht verlegener als die der einfachsten Nachbarn. Als die Anregung der festlichen Stunde und die Gegenwart des Geliebten ihre Stimmung erhöht, fühlt sie die Schwingen ihres Geistes sich regen; ihre Reden werden über ihren scheinbaren Stand hinaus poetisch und zierlich: aus den Pfingstspielen scheint sie mehr gelernt und behalten zu haben, als sie vielleicht selbst wußte und wollte. Glänzend und entschieden aber kommt ihre höhere Natur zum Durchbruch, als das Machtwort des Herrschers ihre Liebe durchkreuzt. Nicht daß sie zu unweiblichem Widerspruche den Muth fände, als der König seinen Sohn an die kindliche Pflicht erinnert. War ihr doch von Anfang an unheimlich zu Muthe bei dem Gedanken an das Heimliche und Eigenmächtige ihrer Verbindung. Sie billigt schwerlich die kecke Weise, in welcher Florizel die Mahnung an das Recht des Vaters in den Wind schlägt. Als aber statt des Vaters der König, der Gewalthaber das Machtwort spricht, als nicht von der Kindespflicht, sondern von dem „Ruhm“ des Königs die Rede ist, um dessentwillen ihre Liebe zu Florizel verdammt, mit grausamen Strafen bedroht werden müsse, da erhebt sich ihr jungfräulicher Stolz

gegen die Satzung der Menschen, welche die zufälligen Gaben des Glücks höher stellt, als ächten, inneren Werth.

„Ich war nicht sehr erschreckt, denn ein, zwei Mal,
Wollt' ich schon reden, wollt' ihm offen sagen,
Dieselbe Sonn', an seinem Hofe leuchtend,
Verberg' ihr Antlitz nicht vor meiner Hütte
Und schau' auf beide gleich."

So leitet sie unmittelbar nach den Drohungen des Königs die Erklärung ein, in welcher sie ihren Hoffnungen entsagt. — Florizel seinerseits zeigt ihres Vertrauens sich vollkommen würdig. Seine ganze Erscheinung vertritt recht eigentlich die souveräne Gewalt wahrer, aufrichtiger Herzensneigung über die materiellen Gewalten des Lebens. Keinen Augenblick macht der Gedanke an seine Geburt, seinen Rang, seine jetzigen Pflichten gegen den Vater und seine künftigen gegen das Land ihn irre in der Wahl, welche er für das Leben getroffen. Die Mahnungen des von ihm nicht erkannten, verkleideten Vaters erwecken in ihm auch nicht einen Gedanken der Reue, noch der Besorgniß. Flucht und eigenmächtige Ausführung seines Planes ist das Einzige, was nach der unliebsamen Entdeckung ihm in den Sinn kommt. Man erwehrt sich kaum des Gedankens, daß eine zweite Tragödie sich hier vorbereite, schlimmer als die im ersten Theile des Drama's geschilderten Zerwürfnisse. Es soll und darf auch durchaus nicht geleugnet werden, daß der Dichter den vorliegenden Conflict zwischen dem Genußdrange des jugendlichen Herzens und den positiven Pflichten des Lebens hier ungleich weniger ernst und gründlich behandelt, als in Romeo und

Julia, oder in Othello und Cymbeline. Gefühl und Phantasie behalten, wie es dem „Mährchen“ natürlich ist, das Uebergewicht über das Gesetz des Verstandes. Nicht das Herz, sondern das Leben muß nachgeben in dem Kampfe zwischen Sollen und Wollen und einem gütigen, freundlichen Schicksal bleibt es überlassen, die Thorheiten der Jugend zu Glück und Segen zu wenden. Die Ehrfurcht vor einem großen Namen darf uns nicht verleiten, diese gefällig spielende Auffassung menschlicher Dinge gegen die Gesetze des Drama's vertheidigen zu wollen, welche die frühern Werke des Meisters selbst ihr entgegen halten. Aber es darf doch auch nicht übersehen werden, daß der Dichter das Mögliche leistet, um die von seiner Quelle einmal gegebene Lösung vor unserer Phantasie gewinnen zu lassen, was sie vor einer strengen Verstandes-Kritik etwa verlieren sollte. Wenn irgend ein verliebter Prinz, so muß dieser Florizel das Schicksal entwaffnen mit seiner durch Nichts zu erschütternden Treue, seiner männlichen Offenheit und — mit dem Schatze ächter, jugendlich-keuscher Sittlichkeit, den er mitten im Sturme und Rausch der Leidenschaft zu bewahren weiß. Es ist wohl zu beachten, unter welcher Bedingung Leontes seine Vermittelung zusagt:

„Zu eurem Vater eil' ich; hat Begier
Gekränkt nicht eure Ehre, bin ich euer,
Und eurer Wünsche Freund.“

So zeigt uns denn der glückliche, alle Irrungen spielend lösende und jedes Schuldbuch vernichtende Ausgang gleichsam symbolisch, wie der Dichter in der wohlerworbenen Ruhe eines heitern, zu innerm und äußerm Frieden gelangten

Alters den Wirrwarr des Lebens mit liebevollem Humor betrachtet: wie seinem gefeiten Auge hinter den schwärzesten Schicksalswolken die Sonne einer gütigen Vorsehung glänzt, welche den Redlichen, wenn auch Irrenden, nicht zu Schanden werden läßt, vor der es keinen Zwiespalt giebt ohne Versöhnung, keine Schuld ohne Verzeihung. Das „Wintermährchen" ist Nichts weniger als ein vollendetes Drama. Es erinnert in seiner Breite, seiner losen Fügung, seinen verschwimmenden Phantasiebildern vielleicht an das Naturgesetz, dem auch die Rede des honigzungigen Nestors nicht entging. Wer aber bei der Lesung Shakspeare's ein herzliches, rein menschliches Interesse für den Dichter gefaßt hat, der wird am Ende seiner so wunderbar reichen Laufbahn auch diese seltsame, aus hochtragischen Anfängen in ein reizendes Idyll verlaufende Dichtung zu genießen und zu würdigen wissen. Der Erforscher des Herzens wie des Weltlaufs, der Seher, welcher vor keiner Frage an das Schicksal zurück bebte, dessen leuchtendem Herrscherblick die Dämonen des Abgrundes Rede standen, während alle heiligen, schützenden, beseligenden Genien des Lebens seinem Worte gehorchten, er scheidet von uns mit einem rührenden Gemälde des Friedens und der Versöhnung.

„Geht mit einander,
Ihr seligen Gewinner: nur Entzücken
Sprecht Alle jetzt."

Wir glauben nicht besser von Shakspeare Abschied nehmen zu können, als mit diesen Worten Paulina's, welche die Dissonanzen dieser seiner wahrscheinlich letzten Dichtung in

reinem, vollen Akkorde verhallen lassen. So lange ein Dichterwort auf Erden verstanden wird, so lange es die Natur des Geistes bleiben wird, auf die Geister zu wirken, werden sie wiedertönen in den Herzen Aller, die unverdorbenen Herzens und hellen, rüstigen Sinnes aus dieser unerschöpflichen Fundgrube ächter, männlicher Lebensweisheit zu schöpfen verstanden.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Grünstr. 18.

In der **Nicolai'schen Verlagsbuchhandlung** in **Berlin** ist ferner erschienen:

Wilhelm von Kaulbach:

Die Ermordung Julius Cäsars.

Nach dem Original-Carton photographirt
von
Joseph Albert, in München.

Ausgabe Nr. I. 20″ breit und 15″ hoch. Preis 8 Thlr.
Ausgabe Nr. II. 14″ breit und 11″ hoch. Preis 5 Thlr.

Diese meisterhaft hergestellten Photographien geben die ganze Schönheit der Kaulbach'schen Original-Composition wieder. An deutschen Kunstblättern dieser Art, dürfte ihnen Nichts an die Seite zu stellen sein. Ihrer ansprechenden Größe wegen, eignen sich diese Blätter ganz vorzüglich zu Zimmerverzierungen.

Man kann dieselben durch alle Buch- oder Kunsthandlungen beziehen.

Deutscher Kunst-Kalender.

Almanach
für
Künstler und Kunstfreunde Deutschlands
auf das Jahr 1860.

Unter Mitwirkung namhafter Gelehrten und Künstler
herausgegeben von
Dr. Max Schasler,
Redacteur der Kunst-Zeitschrift: „Die Dioskuren."

Mit einem Titelbilde in Stahlstich **„Jupiter und Jo"** darstellend, nach dem im Berliner Museum befindlichen Original-Gemälde von Correggio, gestochen von P. Droehmer. Nebst mehreren anderen artistischen Beigaben, Holzschnitten u. s. w.

Groß Lexicon-Format. — In farbigem, allegorischen Umschlag.
Geheftet. Preis 1⅓ Thlr.

Allen Künstlern und Kunstfreunden sei dieser auch äußerlich auf das Sorgfältigste ausgestattete „deutsche Kunstkalender", der erste in seiner Art, angelegentlichst empfohlen.

Wilhelm von Kaulbach:

Macbeth, Banco und die Hexen.

(Shakspeare's „Macbeth", Act I. Scene 3.)

Nach dem Original-Carton für die xylographische Ausführung gezeichnet von Ed. Eichens, und in Holz geschnitten von J. G. Flegel.

Größe: 9" hoch und 13" breit. Auf chinesischem Papier.
Preis 1 Thlr.

Liebhaber und Sammler von gediegenen Holzschnitten werden dieses vortrefflich ausgeführte Blatt ohne Zweifel ihren Mappen gern einverleiben.

Correggio: „Jupiter und Jo."

Stahlstich in Medaillonform.

Nach dem auf dem Königl. Museum zu Berlin befindlichen Original-Gemälde von Correggio, in Mezzotinto ausgeführt von P. Droehmer.

Auf chinesischem Papier, klein Folio.
Preis 1 Thlr.

Goethe's Portrait.

Gezeichnet von G. M. Kraus, gestochen von Daniel Chodowiecki.

Groß Quarto. Preis 15 Sgr.

Schiller's Portrait.

Nach einem Gemälde von L. A. Graff, gestochen von Laurens.

Medaillonform. Preis 10 Sgr.

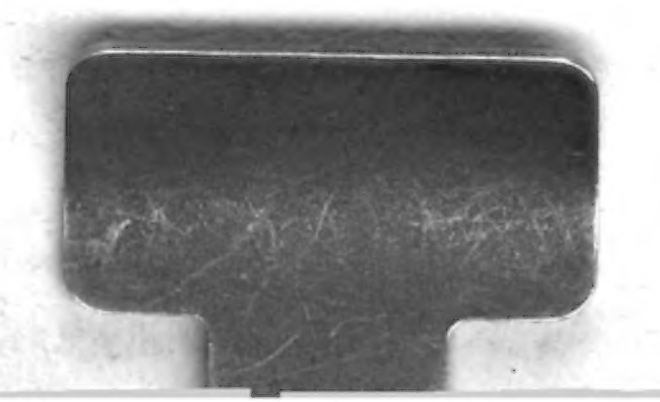
Digitized by Google

Digitized by Google

Schöllhor

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google